Jean EPSTEIN (1897-1953)

LE
CINÉMA
DU
DIABLE

1947

Un document produit en version numérique
pour Les Classiques des sciences sociales

à partir de :

Jean Epstein (1897-1953)

Le Cinéma du diable (1947)

Une édition électronique réalisée à partir du livre de Jean Epstein, *Le Cinéma du diable*, Paris, éd. Jacques Melot, 1947, 233 pages.

Pour faciliter la lecture à l'écran, nous sautons régulièrement une ligne d'un paragraphe au suivant quand l'édition Melot va simplement à la ligne.

Polices de caractères utilisée :

Pour le texte: Times New Roman, 12 points.

Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word 2001.

Mise en page sur papier format
LETTRE (US letter, 8.5'' x 11'')

Édition complétée le 3 novembre 2002 à Chicoutimi, Québec.

Table des matières

Le Cinéma du diable

par Jean Epstein (1947)

Retour à la table des matières

ACCUSATION

Retour à la table des matières

Encore dans les années 1910 à 1915, aller au cinéma constituait un acte un peu honteux, presque dégradant, à l'accomplissement duquel une personne de condition ne se risquait qu'après s'être trouvé des prétextes et forgé des excuses. Depuis, le spectacle cinématographique a, sans doute, gagné quelques titres de noblesse ou de snobisme. Cependant, jusqu'aujourd'hui, il existe des cantons où le passage d'un cinéma forain suscite l'inquiétude et la réprobation parmi les personnes honorables. Il y a même de vraies petites villes, dont les cinémas, rares et pauvres, restent des endroits mal famés, où un notable rougirait d'être vu.

A la vérité, en ce milieu du xxe siècle, peu de gens, même croyants, osent prononcer le nom du Diable, tant cet habile a mis à profit les maladresses de ses ennemis et de ses fidèles, pour s'entourer d'un épais ridicule, comme de l'encre dans laquelle il faut barboter pour atteindre une seiche. Mais combien de moralistes, même incroyants, soutiennent bruyamment que le cinéma est une école d'abêtissement, de vice et de crime ! Or, en termes chrétiens, qu'est-ce à dire sinon que les fantasmagories de l'écran sont inspirées par le démon pour l'avilissement du genre humain ?

Quoi d'étonnant, d'ailleurs, à ce que le Diable puisse être tenu pour l'inspirateur de l'image animée, puisqu'il a si souvent déjà été rendu responsable d'autres réussites de l'ingéniosité humaine ? Diabolique, l'invention de la lunette astronomique, qui, pressentie par Roger Bacon, le fit jeter pour vingt ans au cachot ; qui exposa le vieillard Galilée aux rigueurs du tribunal ecclésiastique et de la prison ; qui fit trembler le prudent Copernic jusqu'à son lit de mort. Diabolique, l'invention de l'imprimerie, dont l'autorité religieuse et le bras séculier s'empressèrent, aussitôt et pour de longs siècles non encore révolus, de contrôler l'usage pernicieux. Diaboliques, l'étude du corps humain

et la médecine, condamnées par saint Ambroise ; l'anatomie et la dissection, interdites sous peine d'excommunication par Boniface VIII. Diaboliques, les plans secrets de Vinci, rêvant d'une machine pour s'élever dans les airs. Artifices du démon, les automates, fussent-ils l'œuvre d'un saint, qu'un autre saint brisa à coups de bâton ; le premier bateau à vapeur, que Papin ne put soustraire à la furieuse terreur d'un peuple fanatisé ; la première automobile, le fardier de Cugnot, qui subit un sort analogue ; les premières montgolfières que de pieux paysans lacéraient de leurs fourches ; les premiers chemins de fer, que d'illustres savants accusaient de répandre la peste et la folie ; enfin – pour limiter une énumération qui pourrait être innombrable – le cinématographe.

Dans cette mentalité médiévale, dont tout n'est pas oublié, le Diable apparaît comme le grand inventeur, le maître de la découverte, le prince de la science, l'outilleur de la civilisation, l'animateur de ce qu'on appelle progrès. Aussi, puisque l'opinion la plus répandue tient le développement de la culture pour un avantage insigne, le Diable devrait être surtout considéré comme un bienfaiteur de l'humanité. Mais la foi n'a pas encore pardonné le divorce qui l'a séparée de la science et celle-ci reste suspecte au jugement des croyants, souvent maudite, œuvre impie de l'esprit rebelle.

Dans la société primitive, le prêtre et le savant ne faisaient d'abord qu'un. Puis, tandis que la religion figeait sa doctrine en des dogmes peu variables, la science évoluait en formulant des propositions qui s'éloignaient de plus en plus des traditions de la théodicée. Ce désaccord en vint à déchirer l'esprit en deux parts ennemies. Par la force ou par la douceur, par l'autorité de la chose révélée ou par la subtilité du raisonnement, longtemps l'homme s'efforça de reformer l'unité première de ses connaissances, surnaturelles et naturelles, soit en voulant soumettre la science à la religion, soit en tentant de les concilier toutes deux harmonieusement. Ce fut en vain. La foi a répudié la science ; la science a exclu la foi. Et qui donc, au cours des siècles, débaucha une partie des magiciens orthodoxes pour les engager dans la voie hérétique, pour les transformer en noirs sorciers qui eurent pour élèves les alchimistes obscurs, dont descendent les clairs savants ? Qui, si ce n'est l'ennemi de Dieu, Satan ?

Plus précisément, le Diable se trouve accusé d'avoir continuellement renouvelé l'instrumentation humaine. De fait, les outils ont exercé une influence décisive sur cette évolution de la pensée, au cours de laquelle la cosmogonie s'est dressée contre la théologie. La règle est générale : chaque fois que l'homme crée, à son idée, un instrument, celui-ci, à son tour et à sa manière, refaçonne la mentalité de son créateur.

Si, avec l'aide du Diable, l'homme a inventé la lunette astronomique, la lunette, elle, a inventé les images du ciel, qui ont obligé Copernic, Galilée, Kepler, Newton, Laplace et tant d'autres à penser d'une certaine façon et non

d'une autre, selon ces images-là et non pas selon d'autres. Sans télescope pour animer et orienter leur intelligence, ces découvreurs n'eussent rien pu découvrir, rien produire de leurs grandes théories et nous en serions encore, plus que probablement, à imaginer la terre fixe dans un inextricable enchevêtrement d'astres tournant autour d'elle. A égalité de nécessité, le mécanisme optique des lentilles et l'organisme intuitif et déductif des hommes sont intervenus dans l'établissement du système copernicien, des lois de Kepler et de tout un grandiose courant de pensée, qui aboutit au relativisme einsteinien actuel, au-delà duquel il continuera, sans doute, à s'épanouir.

Ce mouvement scientifique et philosophique – l'un des plus importants dans l'histoire de la culture – est principalement nourri et dirigé par les apparences, sans cesse renouvelées, que, depuis le xve siècle, les lunettes recueillent dans l'univers périphérique, astronomique. Cet effort vise à explorer le domaine de l'infiniment grand, et il a donné naissance à une vaste métaphysique qu'il faut appeler philosophie de la lunette, car ce sont des instruments de ce genre télescopique et macroscopique, qui y jouent le rôle d'opérateurs primordiaux. Ainsi, l'immense, l'immesurable différence qu'il y a – d'un certain point de vue, embrassant une zone très étendue de l'esprit – entre les états de développement philosophique, religieux et psychologique général d'un contemporain de Ptolémée et d'un contemporain d'Einstein a, pour source, l'existence et l'usage d'un instrument.

Un second grand ensemble de doctrines scientifiques et philosophiques est dû à un autre type – microscopique – d'instrumentation. Sans microscope, par exemple, il n'y aurait probablement pas eu de microbes ni de théories microbiennes ; pas de thérapeutique, pas de gloire pasteuriennes. Là encore, des lentilles fournissent, c'est-à-dire fabriquent, des images, les choisissent pour les rendre visibles dans l'invisible, les séparent de ce qui va rester inconnaissable, les élèvent soudain, de la non-apparence, du non-être, au rang de réalités sensibles. Et cette première sélection dont dépend tout le développement ultérieur de la pensée, c'est l'instrument seul qui l'opère selon le seul arbitraire de ses affinités et de ses réceptivités particulières. Tel grossissement et tel colorant font apparaître dans la préparation telle forme d'où germera telle conception nouvelle. Si l'observateur ne disposait ni de ce grossissement ni de ce colorant, la forme que ceux-ci tirent de l'amorphe, ne serait jamais promue à l'existence, ni sa théorie. Et, si on se sert d'un autre grossissement et d'un autre colorant, ils dessinent une apparence différente, qui donne une autre médecine, peut-être d'autres guérisons. L'instrumentation qui se laisse ensuite plus ou moins diriger, mais qui, dans sa première réalisation, est d'un empirisme tout à fait aléatoire, commande à la pensée par les données qu'elle lui propose ou qu'elle ne lui propose pas.

Le courant idéologique, issu de l'inspection du microcosme, s'est développé plus tardivement mais avec une rapidité prodigieuse, pour donner

aujourd'hui la physique quantique et la mécanique ondulatoire, systèmes qui, longtemps encore, manifesteront leur force d'expansion. Ce mouvement de pensée reçoit son impulsion et son orientation première des aspects continuellement renouvelés, que microscopes, ultramicroscopes, hypermicroscopes électroniques, spectroscopes, etc., puisent, depuis à peine cent ans, dans l'univers que l'on peut appeler central : cellulaire et nucléaire, moléculaire et atomique. Ici, le but est la découverte du domaine de l'infiniment petit, et, de cette exploration en profondeur, sont nées de multiples spéculations, biologiques et ultraphysiques, qui constituent le groupe de ce qu'on doit nommer les philosophies de la loupe, parce qu'elles se servent de ce type d'instrument comme opérateur principal.

Il y a une hiérarchie dans le monde des machines. Toutes ne sont pas des instruments-clés comme ceux de l'optique approchante ou grossissante, dont l'influence a stimulé et transformé toute la vie des idées. Mais il n'existe pas d'outil, si humble soit-il, dont l'emploi n'ait à la longue marqué plus ou moins notre mentalité et nos mœurs. Il n'y a aucun doute sur ce que l'instrument cinématographique, lui aussi, remodèle l'esprit qui l'a conçu. La question qui peut se poser, c'est seulement de savoir si, dans ce cas, la réaction de la créature sur le créateur possède une qualité et une ampleur qui justifient qu'on y soupçonne une participation à l'œuvre démoniaque perpétuellement opposée aux permanences traditionnelles.

Ici, il ne s'agit pas seulement de cette diablerie superficielle, qui n'a rien de spécifiquement cinématographique et que dénoncent les accusations d'immoralité contre tel ou tel film interdit aux moins de seize ans. Le véritable procès de l'image animée introduit des problèmes d'une portée plus générale. Le cinématographe est-il de cette classe d'appareils, d'opérateurs qui, comme la lunette et le microscope, découvrent, dans l'univers, de vastes horizons originaux, dont, sans ces mécanismes, nous ne connaîtrions rien ? Se trouve-t-il capable de mettre à la portée de nos perceptions, des domaines jusque-là inexplorés ? Ces représentations nouvelles ont-elles pour destin de devenir la source d'un si large et profond courant intellectuel qu'il puisse modifier tout le climat, dans lequel se meut la pensée ? qu'il puisse mériter le nom de philosophie du cinématographe ? Enfin, cette philosophie, si réellement l'écran l'annonce, est-elle de cette lignée antidogmatique, révolutionnaire et libertaire, diabolique en un mot, dans laquelle s'inscrivent les philosophies de la lunette et de la loupe ?

Les réponses à ces questions n'apparaissent pas avec évidence, alors que le cinématographe n'a encore que cinquante ans d'âge et que ce demi-siècle de vie, il l'a, en un sens, aux trois quarts gaspillé à faire l'amuseur public, à ne se croire qu'un art du spectacle, à doubler le roman et le théâtre, à devenir une industrie et un commerce, en négligeant de développer, voire seulement de connaître, toutes ses autres facultés moins lucratives. Ce fard doré, cette

émouvante éloquence du « septième art » ne sont cependant pas parvenus à masquer entièrement quelques signes qui nous avertissent de ce que les fantômes de l'écran ont peut-être à nous apprendre aussi autre chose que leurs fables de rires et de larmes : une nouvelle conception de l'univers et de nouveaux mystères dans l'âme. La réprobation des professionnels de la vertu, petitement scandalisés, traduit, dans le style de la morale courante, une immense inquiétude de très vieille souche mais qui ne sait plus exprimer toute sa signification. Quelques-uns de ces tenants de l'ordre présent savent pourtant que leur frémissement de peur et d'indignation, ils ne l'éprouvent pas seulement à cause d'une image richement sensuelle. Leur crainte vient de plus loin et embrasse davantage : elle devine le monstre de nouveauté, de création, chargé de toute l'hérésie transformiste du continuel devenir.

Ouvrons le procès. Le cinématographe plaide coupable.

PERMANENCE ET DEVENIR

Retour à la table des matières

Mais, d'abord, qu'est-ce que le Diable dont le cinématographe serait un instrument ?

Dieu et Diable, pense-t-on couramment, sont deux mythes corollaires. Cela ne signifie pas que le Diable et Dieu ne correspondent à aucune réalité. La fée Électricité, le chérubin Amour, la déesse Raison, le Cheval-Vapeur, etc., sont aussi des mythes, auxquels on ne refuse pourtant pas une valeur d'existence réelle, et, sur celle-ci, on s'accorde d'autant mieux qu'elle se présente sous des aspects moins divers et moins compliqués. Par contre, les figures allégoriques qui procèdent d'une réalité beaucoup plus touffue, extrêmement complexe, surabondante et, par conséquent, très difficile à définir avec précision, semblent d'autant plus volontiers gratuites qu'en fait, elles plongent plus profondément et plus largement leurs racines dans le monde des phénomènes.

La différence entre ce qui lui est utile et ce qui lui est nuisible constitue l'opération d'intelligence, élémentaire et capitale, que tout être doit pouvoir accomplir, sous peine de ne se savoir vivre. Même un cristal se montre

capable d'effectuer ce choix, quand, dans une solution, il rassemble, pour les ajouter à sa personne, les molécules de même nature que la sienne, c'est-à-dire favorables, en les séparant des molécules d'eau, parmi lesquelles sa forme pourrait s'anéantir. Un végétal réalise des discernements plus nombreux et mieux apparents, entre son haut et son bas, sa gauche et sa droite, le sec et l'humide, la lumière et les ténèbres. Si les plantes élisaient des dieux, déjà, pour un grand nombre d'espèces botaniques, ceux du bien se trouveraient du côté de la clarté, et ceux du mal, du côté de l'ombre.

Avec plus de subtilité, mais de façon analogue, la première et la plus nécessaire classification des phénomènes, que fit et que ne fera jamais l'homme, les divise en dangereux et en profitables. Et, lorsque le primitif commença à se soucier de vouloir s'expliquer l'inexplicable, celui-ci comportait deux catégories : l'inexplicable bon et l'inexplicable mauvais, qui exigeaient, chacun, sa solution. De là, le dualisme qui apparaît plus ou moins nettement dans la presque totalité des religions, dont le personnel divin ou subdivin comprend généralement deux groupes de figures, les unes amies, les autres ennemies de la conservation de l'individu, de la permanence humaine.

Le judaïsme lui-même, bien qu'il se prétendît monothéiste et encore qu'il ne postulât pas (tout au moins à l'époque biblique) une essentielle bonté dans le caractère de sa divinité principale, n'a pu se passer d'admettre Satan, opposé à Jéhovah, pour atténuer les responsabilités du créateur dans l'inconstance du sort humain.

Dès leur première confrontation dans la Genèse, autour du fruit de l'acceptation défendue, les deux antagonistes, Dieu et l'autre, apparaissent avec tous leurs caractères essentiels : Satan, c'est le novateur, le révolutionnaire, le libertaire ; Jéhovah, le conservateur, le gardien de l'ordre établi, l'agent d'un pouvoir qui se prétend absolu. Le tentateur plaide en faveur du mouvement perpétuel de la nature qui toujours exige autre chose et plus que ce qu'elle a ; au nom de la faim, de la soif, du désir, du déséquilibre moteur des phénomènes, de l'instabilité et de l'énergie de tout ce qui devient. Dieu interdit et punit au nom d'une autre force : celle d'inertie, celle de la masse statique, du repos assouvi et équilibré de l'univers, dans ce que celui-ci croit posséder de parachevé et qui se refuse à évoluer davantage.

Dans cette gnose très complexe, dans ce polythéisme qui n'ose pas s'avouer tel et qu'on appelle christianisme, le Diable a été amené à jouer un rôle bien plus considérable que dans le judaïsme. Le premier, Paul de Tarse exposa, impérativement sinon clairement, la nécessité d'une indignité humaine préalable et générale, qui justifiât la rédemption. Comme cet avilissement de la créature ne pouvait être l'œuvre d'un créateur devenu parfaitement bon, il fallait y voir l'opération du Diable dont l'existence et l'importance se trouvaient, du coup, démontrées.

Plus généreux encore envers Satan, se montra Augustin qui, pour avoir renoncé des lèvres à la foi de Manès, n'en était pas moins resté profondément imprégné de la conception dualiste de l'univers, champ de bataille entre deux suprêmes forces adverses. Rejeton de la grande religion mazdéenne, le manichéisme professait que le dieu du mal, le Diable, était le souverain temporel, le maître du monde matériel, tandis que le dieu du bien, Dieu, régnait sur le domaine idéal, sur les réalités spirituelles. En particulier, dans la petite dualité humains corps-âme, la chair formait un territoire diabolique, et l'esprit, un fief divin. L'homme constituait donc, lui aussi, un champ de bataille, où s'affrontaient les forces bonnes et mauvaises ; il pouvait et il devait s'appliquer en lui-même à aider Dieu à l'emporter finalement sur le Diable. De là, l'horreur des jouissances charnelles, l'ascétisme effréné, qui sévissaient parmi les manichéens les plus distingués.

C'est de cette aberration asiatique de l'indignité de la réalité sensible par rapport à l'idéal céleste, que le manichéen Augustin surchargea le christianisme, auquel il apportait sa retentissante mais imparfaite conversion. Désormais le Diable fut partout : dans la beauté d'un paysage, dans le confort d'une habitation, dans l'agrément d'un entretien, dans le talent d'un artiste, dans tout exercice profane de n'importe quelle faculté, dans toute recherche, dans toute curiosité. La nature extérieure se trouvait interdite, possession exclusive de Satan qui, de surcroît, s'y recrutait des alliés dans le souvenir toujours vivace de cent divinités païennes. Sous les apparences de ces génies, le Diable, innombrable et un, ubique et protéiforme, reprenait le grand thème panthéiste de l'Antiquité. Le naturel intérieur était condamné également, avec sa pléthore d'instincts tous mauvais, son besoin d'interroger, son avidité de connaître, sa profondeur morose, où fermentaient le doute et la révolte. La religion n'autorisait l'exercice de la vie, l'activité de la pensée, que dans le cadre étroitement délimité par de nombreuses, de précises, d'humiliantes contraintes. Dieu exigeait une chair épurée et comme dévitalisée par les mortifications ; de l'intelligence, il reconnaissait seulement ce mouvement qui se pliait à ratiociner docilement dans le cercle des propositions, agencé par les docteurs de l'Église. Sous la férule de cette autorité, le seul jeu toléré de l'esprit devint la scolastique. D'ailleurs, celle-ci, tout empreinte encore de la croyance primitive au pouvoir magique de la parole, n'était pas sans danger et elle préparait à la logique cartésienne, qui allait pouvoir abondamment servir aussi des fins hérétiques.

Vint Descartes avec son slogan orgueilleux : la raison a toujours raison. Ce cri ne fut pas sans paraître d'abord suspect aux théologiens et, à vrai dire, il le leur resta toujours un peu. Cependant, comme le philosophe avait bien pris soin de postuler que cette raison raisonnante n'était parfaite que parce qu'elle émanait de Dieu et comme la syllogistique grammaticale s'avérait décidément insuffisante dans la pratique de la vie, la religion finit par admet-

tre la logique cartésienne comme un mode orthodoxe de l'esprit, légitime successeur, par filiation directe, de la philosophie pseudo-aristotélicienne du Moyen Age. Sauf à respecter l'illogisme des mystères sacrés, le rationalisme put s'épanouir dans tous les domaines, dominant partout le sentiment et l'instinct considérés comme la part d'une animalité inférieure et honteuse, taillable et corvéable à merci. Ainsi, l'esthétique classique, qui n'acceptait la nature qu'à condition de l'avoir dénaturée sous un standard de règles raisonnables, répandit dans tous les arts son style guindé. Au spirituel comme au temporel, l'ordre du « grand siècle » semblait avoir maîtrisé le foisonnement confus des aspirations démoniaques à la liberté de la recherche et de l'invention. L'homme, seul doué de la raison divine, par là séparé de sa propre chair comme du reste de la création, et élevé au-dessus d'elles, paraissait guéri, par l'orgueil, de toute velléité de s'abaisser à une acceptation intégrale de lui-même, à une fraternisation avec la mécanique des bêtes, à une perception de l'âme des choses, à une foi dans l'unité de la vie universelle.

Cependant, la vie profonde, qui est déséquilibre et changements perpétuels, ne pouvait se laisser longtemps imposer, ne fût-ce qu'à sa surface, une fixité et une régularisation contre nature. Le Diable eut vite fait d'attaquer les tenants de l'ordre avec leur propre arme, la logique, maniée sans restriction. Ainsi, de Fontenelle aux encyclopédistes et à Voltaire, l'esprit de libre examen critique, issu de l'humanisme et développé par la réforme protestante, porta aux dogmes des atteintes dont ceux-ci ne devaient jamais se relever complètement. Poussée au comble de l'orgueil, la raison humaine, réputée image et créature de la raison divine, renouvela et réussit, cette fois, la rébellion tentée par le premier couple, renia son créateur, chassa Dieu des autels, pour s'y installer et s'y adorer elle-même. Mais elle ne put régner sans partage, car, en même temps, les forces du sentiment et de l'instinct prirent leur revanche, en se libérant de leur asservissement à la règle classique, en faisant éclater la compartimentation qui avait prétendu diviser définitivement l'univers selon une rigoureuse hiérarchie des formes. Par Bernardin de Saint-Pierre, par Rousseau, par les romantiques, l'intégralité de la nature humaine et de la nature tout court se trouva réhabilitée, rendue admirable comme elle ne l'avait jamais été, divinisée aussi.

Osant dès lors pénétrer plus profondément dans le mystère de sa propre vie, l'homme y découvrit, à côté de la logique rationnelle, d'autres logiques (si on peut dire) irrationnelles : les enchaînements du sentiment, les associations imagées du rêve et de la rêverie, tout un psychisme nouveau d'une importance fondamentale et d'une richesse inépuisable. Les passions, dédouanées du préjugé qui les reléguait au rang de maladies coupables, apparurent comme le mouvement normal, inséparable de la vie d'une âme. Bien plus, la victoire du Diable alla jusqu'à un renversement des valeurs psychologiques : on reconnut une primauté à l'obscur dynamisme du domaine sentimental, sur l'action analytique et régulatrice de la claire raison. Primauté non seulement

justifiée des points de vue pratique et esthétique, mais encore admise par la raison elle-même, mue par le sentiment plus souvent que capable de le gouverner. Enfin, ce ne fut pas assez de disséquer jusqu'au tréfonds le moi pleinement conscient. Au-dessous, dans la demi-conscience, des explorateurs tout à fait impavides se mirent à exhumer un enchevêtrement d'infernales racines psychiques, un grouillement de scandaleuses larves de pensées. Et, malédictions levées, ils purent étaler au grand jour, cultiver, apprivoiser ces monstres abyssaux ; les dresser à servir la science et l'art. Ainsi, la psychanalyse, le surréalisme, voire l'existentialisme devinrent les représentants actuels de la lignée romantique, de l'hérésie triomphante.

En même temps que cet approfondissement égocentrique, la pensée développait sa pénétration de la nature extérieure, renouvelait les expressions de la très vieille tendance animiste, de ce panthéisme si vivace qu'on en retrouve aujourd'hui l'héritage dans les doctrines naturistes et nudistes.

En somme, les symboles Dieu et Diable représentent, chacun, un vaste groupe de valeurs multiples. Cette double complexité ne nous paraît plus exactement divisible selon les deux vieilles catégories du bien et du mal, aujourd'hui partout emmêlés.

Tantôt bon, tantôt mauvais, Dieu est la force de ce qui a été, le poids de l'acquis, la volonté conservatrice d'un passé qui entend perdurer, immuable dans le présent et dans l'avenir. Dieu est la tradition, la coutume, la loi, qui se prétendent inamovibles parce qu'appuyées sur des postulats ancestraux, sur des mythes archimillénaires, si profondément enracinés dans la pensée qu'ils y font figure d'évidences, de données immédiates de la conscience. Dieu est la raison, appelée enfin, quoique à contre-cœur, au secours de la foi affaiblie, afin de maintenir la règle qui endigue le cours aventureux du développement humain.

Tantôt mauvais, tantôt bon, le Diable personnifie l'énergie du devenir, l'essentielle mobilité de la vie, la variance d'un univers en continuelle transformation, l'attrait d'un avenir différent et destructeur du passé comme du présent. Cette incessante démarche vers la nouveauté semble purement anarchique, car elle ne s'inféode à aucun ordre, les employant tous selon ses besoins et en créant d'inédits, les rejetant tous quand ils deviennent inutiles ou gênants, même celui de la raison. Qu'importe la voie ou l'instrument, ce qui compte, c'est de vivre davantage, d'éprouver et de connaître plus, de découvrir à chaque fois du visible dans le non-vu, de l'audible dans le non-entendu, du compréhensible dans l'incompris, de l'aimable dans le non-aimé.

Par deux fois, dans le texte inspiré, Dieu proclame qu'il se nomme « Je suis », qu'il est « Celui qui est ». Il affirme ainsi qu'il signifie la permanence, sans laquelle rien ne saurait être. Mais la permanence seule ne nous serait

d'aucune réalité. Un univers absolument constant serait un monde non pas même mort, mais nul et non avenu. L'existence, c'est-à-dire l'action, naît dans le conflit de la permanence et du devenir. Dès que Dieu prétendit cesser de créer, d'agir, son œuvre eût été vouée au non-être, si elle n'avait continué à recevoir la vie, c'est-à-dire le mouvement, d'une autre source, du devenir. Dans cette puissance ennemie du repos, négatrice de l'achèvement, reconnaissons l'autre principe, diabolique, de tout phénomène.

FORME ET MOUVEMENT

Retour à la table des matières

C'est un truisme : le cinématographe n'est pas aujourd'hui ce qu'il était hier ni ce qu'il sera demain ; il n'est pas mais il devient sans cesse, il diffère continuellement de lui-même. Il débuta comme jouet scientifique, comme amusette de laboratoire. Puis il fut un phénomène de foire, perfectionnement de la lanterne magique, et il avait déjà mauvaise réputation : on lui reprochait d'abîmer la vue. Néanmoins et bientôt, il s'installa en permanence dans les villes pour servir d'amusement aux enfants et à leurs bonnes. En France, ce fut en 1908 que le cinématographe osa afficher, pour la première fois, sa prétention d'être. un art destiné à émouvoir un public normal d'adultes. Les frères Paul et André Laffitte fondèrent alors *Le Film d'Art,* et en de nombreuses bandes, utilisèrent à l'écran une bonne partie du répertoire et du personnel des grands théâtres parisiens.

Sans doute, cette conception initiale de l'art cinématographique se résumait à n'être que la caricature muette d'un théâtre maladroitement photographié. Et certains croient encore utile d'écraser de leur mépris cette classe de films, qu'inaugura *L'Assassinat du Duc de Guise*. Pourtant, c'est parce qu'un Le Bargy, une Sarah, un Mounet, une Réjane – qui savaient d'ailleurs parfaitement le ridicule auquel ils s'exposaient – consentirent à déclamer vainement leurs tirades devant un objectif sourd et sur un écran muet, que, peu à peu, le grand public admit qu'après tout, le cinématographe pourrait, un jour, accéder au rang d'art véritable. Ces mauvais grands acteurs des subventionnés et du boulevard, ces mauvais grands scénaristes de l'Académie ont conféré à l'art

naissant et fourvoyé du cinématographe l'aval d'honorabilité, nécessaire à l'essor du nouveau spectacle.

S'il y a un reproche à faire aux Laffitte ainsi qu'à leurs précurseurs et continuateurs, c'est d'avoir si bien réussi à engager le cinématographe dans la voie de son développement comme art spectaculaire, que toutes les autres facultés de l'instrument mis au point par les frères Lumière restent jusqu'aujourd'hui reléguées dans l'ombre, à peine utilisées, presque inconnues de cette immense foule, pour qui les images animées ne sont rien d'autre que le véhicule de la beauté, du talent, de la gloire de quelques vedettes. Cependant, reconnaissons que, sans ce succès comme divertissement concurrençant le théâtre, sans cet épanouissement en une riche industrie et un commerce florissant, le cinématographe n'aurait sûrement pas atteint si vite une degré de perfectionnement et d'expansion, qui permet de découvrir, sous la fonction pseudo-théâtrale des films, l'influence originale que ceux-ci peuvent exercer sur l'intelligence en général. Sans l'attrait dramatique, qui rassemble, chaque jour, des millions d'hommes devant les écrans du monde entier, la leçon secrète, qui se dégage de la représentation cinématographique des choses et qui filtre faiblement à travers les aventures d'un Tarzan ou les péripéties d'une intrigue policière, n'aurait pénétré que beaucoup plus lentement, ou même pas du tout encore, la mentalité humaine. Ainsi, l'utilisation massive du nouveau mode d'expression à des fins à la fois spectaculaires et lucratives peut aussi apparaître comme une étape nécessaire, au bout de laquelle, d'une part, l'instrument est devenu capable de préciser ses révélations, et, d'autre part, l'esprit s'est trouvé saturé de données, distraitement reçues mais mille fois répétées, et a pu commencer enfin à prendre conscience de leur valeur.

Dès 1910, certains observateurs plus sensibles, dont le poète Ricciotto Canudo, eurent le mérite de découvrir ils ne savaient encore quelle étrangeté propre, quelle vertu particulière, qui perçaient à peine à travers le caractère dominant, faussement théâtral, des images. Ainsi un cénacle commença à rêver de « cinéma pur », lequel fut baptisé, avant même d'exister tout à fait, « septième art ». Mais, comme la plus vieille magie l'enseigne, un nom finit toujours par créer la chose qu'il signifie. Et, quelques années plus tard, les recherches de cinéma pur devinrent, çà et là, des réalités filmées.

Qu'était-ce que cette pureté cinématographique ? Comme il arrive souvent en matière de nouveautés en partie préconçues, avant de connaître ce que la chose était, on sut ce qu'elle ne devait pas être. On la définit antithéâtrale et extra-littéraire. On espérait que, libéré de l'assujettissement à la comédie et au roman, le cinéma pur se révélerait tout entier, se constituerait de lui-même. En attendant, on se tira d'embarras par un autre mot que Louis Delluc n'inventa peut-être pas mais dont il fit le succès. On admit que le cinéma, digne de ce nom, serait en quelque sorte le lieu géométrique de tout ce qui était « photogénique ». Sauf qu'on entendait préciser par là le caractère esthétique du

problème, celui-ci demeurait intact. Sans doute, il était clair que méritaient d'être appelés photogéniques les aspects des êtres et des choses, que la reproduction cinématographique mettait en valeur, embellissait. Mais cet embellissement restait une constatation empirique. Les objectifs le recherchaient au hasard d'une manière de pêche miraculeuse. A quoi tenait-il ? Comment se produisait-il ? Obéissait-il à des règles et auxquelles ? La quête des « cinéastes » se heurtait là au premier des quelques grands mystères du cinématographe : la photogénie.

Les mystères n'ont qu'un temps ; ils se déplacent. Bientôt, les metteurs en scène et opérateurs qui s'intéressaient à leur métier, surent que la photogénie dépendait, non pas peut-être exclusivement, mais en général et à coup sûr, du mouvement : mouvement soit de l'objet cinématographié, soit des jeux de lumière et d'ombre, dans lesquels cet objet se trouvait présenté, soit encore de l'objectif. La photogénie apparaissait avant tout comme fonction de la mobilité. De fait, le paysage le plus banal, le décor le plus ordinaire, le meuble le plus commun, le visage le plus ingrat peuvent devenir intéressants à l'écran, c'est-à-dire photogéniques, s'ils y sont montrés au cours d'une continuelle évolution de leurs formes, que cette évolution résulte de l'action et du déplacement du sujet lui-même ou d'un *travelling* ou d'un panoramique ou enfin de l'intensité, sans cesse variée, de l'éclairage. Plus tard, le développement de l'esprit critique chez les spectateurs en vint à exiger que de tels effets fussent justifiés logiquement par le découpage. Cela n'atteint en rien la généralité de la loi qui fait du mouvement la condition primordiale de la photogénie.

Ainsi, le mouvement – cette apparence que ni le dessin, ni la peinture, ni la photographie, ni aucun autre moyen ne peuvent reproduire ; que, seul, le cinématographe sait rendre – constitue justement la première qualité esthétique des images à l'écran. Conjoncture logique, qui souligne l'importance, dans l'impression du beau, du facteur nouveauté, de la révélation de ce qui n'avait jamais encore été vu. Indication, aussi, du caractère éphémère de ce canon, comme de la plupart des canons esthétiques, que l'habitude use, qui cessent de valoir dans la mesure où ils ont cessé d'étonner. En vertu de cette loi des lois, la règle du mouvement au cinématographe, après avoir été appliquée jusqu'à l'excès pendant quelques années, se trouve aujourd'hui moins fréquemment employée. Néanmoins, elle découle si directement de la nature même du film, elle s'intègre si constitutionnellement au procédé cinématographique, qu'elle ne pourra jamais être abandonnée complètement, sans que disparaisse en même temps l'originalité foncière des images animées. La représentation du mouvement est la raison d'être du cinématographe, sa faculté maîtresse, l'expression fondamentale de son génie.

Les aspects stables, les formes fixes n'intéressent pas le cinématographe. Elles ne gagnent rien à être représentées à l'écran, à moins de se trouver

fortement grossies ou rapetissées, c'est-à-dire d'avoir subi, elles aussi, un rapprochement ou un éloignement dans l'espace. Bien mieux, l'affinité du cinématographe pour le mouvement va jusqu'à découvrir celui-ci là où notre œil ne sait pas le voir. Ainsi, l'accéléré accuse la gesticulation des végétaux, la course et la métamorphose des nuages ; il révèle la mobilité des cristaux, des glaciers, des dunes. En utilisant des rapports suffisants d'accélération sur de longues périodes de temps, le film montrerait que rien n'est immobile dans l'univers, que tout s'y meut et s'y transforme.

Sur l'épiderme des sorciers, des possédés, des hérétiques, les agents de l'Inquisition recherchaient autrefois des points ou des zones d'insensibilité, qui passaient pour prouver l'appartenance d'un homme à Satan. Au cœur même du cinématographe, nous découvrons un stigmate d'une signification beaucoup moins douteuse : l'indifférence de cet instrument à l'égard des apparences qui persistent, qui se maintiennent identiques à elles-mêmes, et son intérêt sélectif pour tous les aspects mobiles, cette prédilection allant jusqu'à magnifier le mouvement là où il existait à peine, jusqu'à le susciter là d'où on le jugeait absent. Or, les éléments fixes de l'univers (ou qui paraissent tels) sont ceux qui conditionnent le mythe divin, tandis que les éléments instables, qui se meuvent plus rapidement dans leur devenir et qui menacent ainsi le repos, l'équilibre et l'ordre relatifs des précédents, sont ceux que symbolise le mythe démoniaque. Sinon aveugle, du moins neutre devant les caractères permanents des choses, mais extrêmement encline à mettre en valeur tout changement, toute évolution, la fonction cinématographique se montre donc éminemment favorable à l'œuvre novatrice du démon. En même temps qu'il esquissait sa toute première différenciation esthétique parmi les spectacles de la nature, le cinématographe choisissait entre Dieu et le Diable, et prenait parti pour ce dernier. Puisque s'avérait photogénique ce qui bouge, ce qui mue, ce qui vient pour remplacer ce qui va avoir été, la photogénie, en qualité de règle fondamentale, vouait d'office le nouvel art au service des forces de transgression et de révolte.

Révolutionnaire, le cinématographe l'est – essentiellement, infiniment et d'abord – du fait de son pouvoir de faire apparaître partout le mouvement. Cette mobilisation générale crée un univers où la forme dominante n'est plus le solide qui régit principalement l'expérience quotidienne. Le monde de l'écran, à volonté agrandi et rapetissé, accéléré et ralenti, constitue le domaine par excellence du malléable, du visqueux, du liquide. Nous apprenons là ce que nous ne savions pas tout à fait assez pour n'avoir pas pu suffisamment le voir : la relation directe entre le mouvement et la forme, relation qui pourrait bien être d'unité, d'identité. Dès qu'une forme reçoit une modification dans sa façon de se mouvoir dans l'espace ou dans le temps, elle change, elle devient souvent méconnaissable. Dans notre ordinaire royaume de solides à grande stabilité, le mouvement – parce qu'il est une occurrence relativement rare et d'effet généralement faible – semble distinct de la forme, dans laquelle il ne se

manifeste que par intermittence et sans toujours parvenir à la défigurer de façon visible. Au contraire, dans la représentation cinématographique, le mouvement paraît inhérent à la forme ; il est et il fait la forme, sa forme. Ainsi, un nouvel empirisme – celui de l'instrument cinématographique – exige la fusion de deux notions premières : celle de la forme et celle du mouvement, dont la séparation se trouvait jusqu'ici implicitement posée comme évidence de base, nécessaire à toute connaissance physique. Le cinématographe ne tient la forme que pour la forme d'un mouvement.

Or, qu'est la forme, sinon le signe et le moyen de la permanence ; qu'est le mouvement sinon le signe et le moyen du devenir. Il était admis que ces deux signes opposés, ces deux moyens ennemis composaient un équilibre instable, sans cesse à refaire, qui figurait la condition de l'être. Mais voici que le déséquilibre s'accuse dans l'avènement d'un monde où le mouvement règne en maître, où la forme, perpétuellement mobile, comme liquéfiée, n'est plus qu'une certaine lenteur d'écoulement. Jusqu'à présent, l'homme avait l'habitude de considérer la vie sous un angle de mobilité restreinte. II accordait beaucoup d'importance rassurante aux quelques points qu'il croyait pouvoir tenir pour morts parmi le remuement des autres, et il y avait établi aussi solidement que possible l'idée de forme, comme une ancre à quoi retenir tout édifice de pensée. Soudain, en quelques secondes de projection, çà et là, un fragment de documentaire révèle que l'ancre a dérapé, qu'elle flotte, elle aussi, qu'elle ne fixe ni ne peut fixer rien à rien. Jamais l'avertissement d'une catastrophe ne fut accueilli avec plus de sereine incompréhension. Pourtant, toutes les doctrines de la solidité – religieuses, philosophiques, scientifiques – déjà fléchissent, chassent sur leur attache, se trouvent mobilisées par la dérive, entrent en liquidité.

LE PÉCHÉ CONTRE LA RAISON LE FILM CONTRE LE LIVRE

Retour à la table des matières

Jusqu'à la fin du muet, le caractère essentiel du progrès fut l'enrichissement des films en éléments photogéniques, dont la découverte et la multiplication ne se firent pas partout de la même façon ni au même degré.

Dans l'ancien monde, européen, la recherche du photogénique fut surtout consciente, voulue, patiemment étudiée, lente, subtile. En France, en Allemagne, dans les pays scandinaves, il s'agissait de l'œuvre d'une élite pour une élite, d'une conception d'intellectuels, d'artistes blasés, de snobs, d'aristocrates de la sensibilité et de la pensée.

Au contraire, dans le nouveau monde, américain, les réalisateurs allaient d'instinct à la photogénie, la prenaient où et telle qu'ils la trouvaient, à l'état natif, et se laissaient porter par elle, sans trop se soucier de la diriger ni même de savoir où elle les menait. L'empirisme dominait et une surabondante expérience, avançant au hasard, dédaignait de se constituer une théorie. L'immense richesse de ces images dynamiques, non plus précieusement élaborées mais comme spontanément surgies de la nature, et leur démocratique simplicité de signification donnèrent vite une victoire facile aux films d'outre-Atlantique, selon le jugement de la majorité mondiale du public.

Entre autres, on connaît les causes psychologiques – qui ne sont pas les moindres – de ces développements inégaux du cinématographe, d'un côté et de l'autre de l'Océan : d'une part, la primitivité relative de la mentalité américaine, sa jeunesse pour mieux dire, qui laisse une grande liberté à l'intuition et où le sentiment n'est pas tellement tenu pour inférieur et subordonné à la raison ; d'autre part, la maturité ou la sénilité européennes, plus saturées de culture, davantage chargées de tradition, humblement soumises à la jurisprudence de la déduction raisonnable.

Non que toute culture installe obligatoirement dans l'esprit la suprématie de la démarche raisonnante. Ainsi, par exemple, les cultures picturale ou musicale, chez les plus grands peintres et chez les plus grands musiciens, ont pour dominante l'épanouissement d'une sensibilité peu soumise à la règle logique. Mais ce sont là des cas particuliers, résultant de conditions organiques exceptionnelles, caractérisées par l'importance qu'y prend l'activité très spécialisée d'un seul sens. Ce sont des cultures presque exclusivement vues et entendues, c'est-à-dire relativement concrètes puisqu'elles choisissent et assemblent surtout des données sensorielles brutes.

Il reste que la culture de beaucoup la plus répandue dans notre civilisation est une culture parlée, écrite, imprimée et, par là, relativement abstraite puisqu'elle se sert de signes très généraux – les lettres et les mots, les chiffres et les nombres – pour désigner indirectement les choses par les idées des choses. C'est cette culture-là qui a profondément rationalisé l'esprit par la nécessité où elle se trouvait d'ordonner les symboles qu'elle utilisait, selon des règles universelles, grammaticales et mathématiques, c'est-à-dire logiques, de manière à constituer un langage qui pût être compris de tous ceux qui se soumettaient à ce code. Plus cette culture est développée, plus sa langue est analytique et abstraite.

Si les Esquimaux, par exemple, emploient une bonne douzaine de mots différents pour signifier la neige selon qu'elle est fondante, poudreuse, glacée, etc., s'ils ne connaissent pas notre entité : la neige tout court, c'est qu'ils n'ont pas atteint le stade intellectuel où ils seraient capables de concevoir séparément l'ensemble des caractères permanents et chacun des attributs variables d'un objet. Mais, plus un vocabulaire devient analytique et général, plus il exige de rigoureuse construction logique dans une phrase plus nombreuse et plus divisée. L'agencement grammatical et syntaxique, encore assez flottant tant qu'il n'est que parlé, se codifie davantage lorsque l'écriture fixe matériellement l'expression orale. Enfin, l'imprimerie qui vulgarise à l'extrême tous les graphismes, qui contribue immensément au perfectionnement et à la complication de la langue, en même temps qu'elle en assure la stabilité, confirme les écrivains et les lecteurs, c'est-à-dire tout le monde, dans l'habitude de penser rationnellement et de s'exprimer logiquement.

Sans doute, d'un certain point de vue, le livre mérita la suspicion, dans laquelle les orthodoxes n'ont pas encore cessé tout à fait de le tenir, car il servit de véhicule à toutes les hérésies et, surtout, il apporta, sans choisir entre la. bonne et la mauvaise, une surabondance de nourriture à l'esprit, dont celui-ci se dégourdit, se fortifia, s'enorgueillit jusqu'à se croire permises toutes les hardiesses, toutes les témérités. Mais, d'abord, tout texte imprimé était, de par sa structure même et quelle que pût être sa signification seconde, le propagateur de la logique du langage, mère de la syllogistique, aïeule du rationalisme cartésien et kantien. Ainsi, dans ses entreprises les plus révolutionnaires, le livre ne peut agir que par la voie foncièrement classique ; il est obligé, s'il attaque l'ordre raisonnable, de suivre les chemins de cet ordre même. Quoi que le livre soutienne pour combattre la raison ou pour s'y soustraire, il lui faut toujours raisonner. Les mots, les phrases l'exigent, qui ordonnent la pensée selon leurs pièces exactement engrenées. De ce mécanisme essentiellement déductif, il ne peut sortir qu'un tissu serré de déductions.

Le film n'est pas exempt de cette logique rationnelle, qui ne constitue peut-être pas le mode mental dominant mais qui paraît le faire parce qu'elle en caractérise l'activité la plus consciente. Le film n'a pas pu s'empêcher de se laisser un peu couler dans le moule de la raison et il en a déjà reçu une articulation, une manière de grammaire et de syntaxe, naturellement et frustement analogues à celles du langage parlé et écrit. Ainsi, le découpage procède par séquences qui jouent le rôle d'alinéas ou de phrases, dans lesquels on pourrait distinguer des images-verbes (plans d'action), des images-substantifs, sujets ou compléments directs, indirects, circonstanciels (les uns et les autres étant des plans statiques), des images-adjectifs (plans de détail), etc. Mais, ce parallèle, on ne peut le pousser bien loin ; on en sent vite l'inexactitude, l'artifice. Pour que la comparaison soit valable, il faut revenir à la langue des Esquimaux.

Comme les mots de celle-ci, les images du film disent volontiers beaucoup de choses à la fois. La plupart du temps, le plan d'action montre simultanément le sujet, ce que ce dernier fait et le résultat de cette activité ; le plan-substantif dépeint, d'un seul coup, l'objet et de multiples qualités de celui-ci. Malgré le morcellement le plus poussé d'un découpage, malgré toute la variété imaginable d'une série de prises de vues, l'expression cinématographique ne parvient pas à standardiser, à abstraire ses éléments. A l'écran, comme dans le discours des peuplades primitives, il ne s'agit jamais de la chasse tout court, mais, en une seule image, de la chasse-à-l'élan ou de la chasse-au-phoque ou de la chasse-à-la-baleine, etc.

C'est parce qu'elle reste toujours précisément et richement concrète que l'image cinématographique se prête mal à la schématisation qui permettrait la classification rigoureuse, nécessaire à une architecture logique un peu compliquée. Certes, l'image est un symbole, toutefois un symbole très proche de la réalité sensible, qu'il représente, tandis que le mot constitue un symbole indirect, élaboré par la raison et, par elle, très éloigné de l'objet. Aussi, pour émouvoir le lecteur, le mot doit repasser par le relais de cette raison qui l'a fait et qui doit déchiffrer et assortir logiquement ce signe avant qu'il puisse déclencher la représentation de la réalité lointaine, à laquelle il correspond, avant que cette évocation soit en pouvoir, à son tour, de mettre en branle le sentiment. Au contraire, l'image animée forme elle-même une représentation déjà à demi confectionnée, qui s'adresse à l'émotivité du spectateur presque sans avoir besoin d'utiliser l'intermédiaire du raisonnement. La phrase reste un cryptogramme incapable de susciter un état sentimental tant que cette formule n'a pas été traduite en claires données sensibles par des opérations intellectuelles, qui interprètent et assemblent, selon l'ordre logique, des termes abstraits, pour en déduire une synthèse plus concrète. Par contre, l'extrême simplicité avec laquelle doit se contenter d'être agencée une séquence de film, dont tous les éléments sont, de surcroît, des figures particulières, ne nécessite qu'un effort minimum de décryptage et de rajustement, pour que les signes de l'écran acquièrent leur plein effet d'émotion. En littérature, même les écrivains qui, de Rimbaud aux surréalistes, ont semblé ou prétendu s'affranchir de la contrainte raisonnable, ont, en fait, abouti seulement à compliquer et à dissimuler la structure logique de l'expression, de sorte qu'il faut mettre en œuvre toute une mathématique grammaticale, toute une algèbre syntaxique, pour résoudre les problèmes d'une poésie qui, pour être comprise et éprouvée, exige non seulement une sensibilité subtile mais encore une habileté technique comme celle d'un virtuose des mots croisés. Aux antipodes de toutes ces ambiguïtés, le film, par son incapacité d'abstraire, par la pauvreté de sa construction logique, par son impuissance à formuler des déductions, se trouve dispensé d'avoir à faire appel à de laborieuses digestions intellectuelles. Ainsi le film et le livre s'opposent. Le texte ne parle au sentiment qu'à travers le

filtre de la raison. Les images de l'écran ne font que glisser sur l'esprit de géométrie pour atteindre aussitôt l'esprit de finesse.

La raison se trouve donc en posture d'exercer une influence bien plus marquée, un contrôle beaucoup plus efficace sur les suggestions provenant de la lecture que sur celles qu'apporte le spectacle cinématographique. Quel que soit le dynamisme sentimental, dont un texte puisse être chargé, une partie de cette énergie se dissipe au cours des opérations logiques, que les signes doivent subir avant d'être transformés en conviction chez le lecteur. C'est que l'usage de la logique ne. va pas sans celui de la critique, si tant est qu'il soit possible de concevoir l'une de ces facultés comme séparée de l'autre. Même lorsqu'il tend à propager l'irraisonné ou l'irraisonnable, le livre reste une voie surveillée par la raison, une voie sur laquelle l'idée précède et gouverne le sentiment, une voie, en un mot, classique.

D'autre part, les représentations fournies par le film, parce qu'elles ne sont soumises qu'à un tri logique et critique beaucoup plus sommaire, y perdent peu de leur force émouvante et viennent toucher brutalement la sensibilité du spectateur. Cette puissance supérieure de contagion mentale, les dispositions légales la reconnaissent implicitement au cinématographe partout où elles maintiennent une censure des films, alors que la presse a été affranchie – en principe tout au moins – de la tutelle des pouvoirs publics. Le premier aperçu raisonnable de l'image cinématographique est si fugace que la véritable idée, à laquelle cette image peut donner naissance, ne se produit qu'après que le sentiment a déjà été mis en branle et sous l'influence de celui-ci. Même s'il répand des convictions qui pourront être ultérieurement confirmées par le raisonnement, le film reste, par lui-même, une voie peu rationnelle, une voie sur laquelle la propagation du sentiment l'emporte de vitesse sur la formation de l'idée, une voie, somme toute, romantique.

L'invention du cinématographe marquera-t-elle, dans l'histoire de la civilisation, une date aussi importante que celle de la découverte de l'imprimerie ? On voit, en tout cas, que l'influence du film et celle du livre s'exercent en des sens bien différents. De l'âme, la lecture développe les qualités considérées comme hautes, ce qui veut dire plus récemment acquises : le pouvoir d'abstraire, de classer, de déduire. Le spectacle cinématographique met premièrement en œuvre des facultés plus anciennes, donc fondamentales, qu'on qualifie de primitives : celles de s'émouvoir et d'induire. Le livre apparaît comme un agent d'intellectualisation, tandis que le film tend à raviver une mentalité plus instinctive. Cela semble justifier l'opinion de ceux qui accusent le cinématographe d'être une école d'abêtissement. Mais les excès de l'intellectualisme conduisent à une autre forme, ratiocinante, de stupidité, dont la scolastique à son apogée peut servir d'exemple et où le foisonnement des abstractions et des raisonnements étouffe la raison même, l'éloigne de la réalité au point de ne plus permettre la naissance d'une proposition utile,

c'est-à-dire d'aucune vérité. Si le livre a reçu son antidote dans le cinéma, on peut conclure que ce remède était devenu nécessaire.

Reconnaissons que le cinématographe est effectivement une école d'irrationalisme, de romantisme et qu'il manifeste ainsi, à nouveau, des caractères démoniaques. Ceux-ci, d'ailleurs, procèdent directement du démonisme primordial de la photogénie du mouvement. Dans la vie de l'âme, la raison, par le moyen de ses règles fixes, cherche à imposer un certain ordre, une certaine mesure, une relative stabilité au flux et au reflux perpétuels qui agitent le domaine affectif, aux fortes marées et aux furieuses tempêtes qui bouleversent sans cesse le monde des instincts. S'il n'y a pas à la prétendre immuable, la raison, néanmoins, constitue nettement le facteur mental le moins mobile. Ainsi, la loi de photogénie laissait déjà prévoir que toute interprétation rationnelle du monde se prêterait moins à la représentation cinématographique que toute conception intuitive, sentimentale.

Rival de la lecture, le spectacle cinématographique n'est assurément pas incapable de la dépasser en influence. Il s'adresse à une audience qui peut être plus nombreuse, plus diverse qu'un public de lecteurs, car elle n'exclut ni les demi-lettrés, ni les illettrés : car elle ne se limite pas aux usagers de certaines langues ou de certains dialectes ; car elle comprend même les muets et jusqu'aux sourds ; car elle n'a pas besoin de traducteurs et ne craint pas leurs contresens ; car, enfin, cette audience se sent respectée dans la faiblesse ou la paresse intellectuelle de son immense majorité. Et, parce que l'enseignement qu'apporte le film va droit au cœur, parce qu'il ne laisse guère de temps ni d'occasion à la critique de le censurer au préalable, cet acquis devient tout de suite passion, c'est-à-dire potentiel ne demandant qu'à travailler, qu'à se décharger en actes à l'imitation de ceux au spectacle desquels il est né. Ainsi le cinématographe semble pouvoir devenir, s'il ne l'est déjà, l'instrument d'une propagande plus efficace que celle de la chose imprimée.

LE PÉCHÉ CONTRE LA RAISON L'IMAGE CONTRE LE MOT

Retour à la table des matières

Le classicisme de leur culture gênait donc les cinéastes européens, les empêchait d'exercer le nouvel art aussi ingénument que le faisaient leurs concurrents américains, qui transformaient déjà le sentier de la découverte en une large voie carrossable. Cependant, cette difficulté, par la réaction qu'elle

provoquait chez ceux qui s'efforçaient de la surmonter, dota d'une originalité remarquable, une partie de la production, notamment en France et en Allemagne. Conscients de l'influence littéraire et théâtrale, qu'ils subissaient, mais révoltés contre elles, des réalisateurs se proposèrent pour tâche d'exclure de leurs films tout ce qui pouvait rappeler cet asservissement.

Ainsi, quelques dizaines de films dits d'avant-garde virent le jour entre 1913 et 1929. Ils se voulaient consacrés exclusivement aux aspects les plus photogéniques des êtres et des choses ; ils réduisaient au minimum l'emploi de l'écriture et réussissaient parfois à se passer entièrement de sous-titres ; ils tendaient à tout exprimer, l'objectif autant que le subjectif, par le seul moyen de l'image animée ; ils s'en trouvaient amenés à multiplier les virtuosités photographiques, les truquages décoratifs, les raffinements picturaux, jusque sur le visage des acteurs ; et ils rebutaient l'ordinaire indolence du public par des films qui puisaient leur alléguée virginité anticulturelle dans les calculs compliqués d'une érudition très raisonnante.

D'elle-même, jamais la cinématographie américaine ne connut d'avant-garde de cette sorte ; jamais elle ne produisit de films à caractère si fortement, si hypocritement intellectuel ; et elle n'accueillit les nôtres que comme des monstres curieux, sans estimer qu'il y eût là un effort qui valut d'être repris, poussé davantage. Les réalisateurs d'outre-Atlantique, sur qui l'héritage de l'ordre classique pesait moins lourdement, comprenaient peu notre besoin de nous libérer de cet ordre, tout en y satisfaisant, de l'adapter à la technique cinématographique, tout en élevant celle-ci jusqu'à lui. Mais, dès 1915, les Américains exploitaient, sur une vaste échelle, une formule très différente, qui n'était née ni par réaction contre une tradition trop faible pour être gênante, ni par emprunt à d'autres beaux arts, tous peu développés aux États-Unis. Ces découvreurs qui partaient de la sentimentalité anglo-saxonne, rajeunie encore et avivée par la transplantation, du romantisme brutal du ranch, de la fraîcheur culturelle d'une race tout juste formée par de rudes et naïfs pionniers, s'étaient trouvés avantagés par rapport aux chercheurs européens, aux Français, par exemple, qui traînaient le lourd bagage d'une rhétorique datant de Cicéron, d'une dramaturgie remontant à Corneille, d'une esthétique épurée par Boileau, d'une règle de pensée et d'expression, réputée inviolable depuis Vaugelas et Descartes. Les Américains, donc, qui ne se sentaient point tellement tenus de respecter un millénaire testament intellectuel, qui ne possédaient ni liturgie théâtrale, ni canon artistique, qui ne connaissaient guère de formes taboues du langage, purent saisir plus facilement les quelques facultés particulières au cinématographe, et y incorporer la dose modérée de logique et d'esthétique, dont ils avaient l'habitude d'user. Par chance, cela suffit à constituer un mode et un style d'expression, dont l'œuvre de Griffith marque l'épanouissement, l'équilibre, la maturité. A vrai dire, depuis cette étape et dans cette voie, on a peu su innover.

Si la très grande majorité des résultats, encore aujourd'hui utilisés, provient des Américains, ce n'est pourtant pas que l'effort des réalisateurs européens, engagés dans une recherche plus difficile, ait été sans intérêt. Aux États-Unis, on ne s'attacha pas au problème de la suppression des sous-titres, parce que sa solution n'y paraissait pas de nécessité pratique, les films américains ne prétendant faire exprimer aux images animées que ce que celles-ci s'offraient d'elles-mêmes à dire. Mais, pendant quelques années encore, ce problème resta la pierre d'achoppement et, aussi, de touche, de toutes les réalisations européennes, qui tendaient vers la qualité purement cinématographique. Il n'est pas certain que ce mouvement n'eût pas abouti à transformer radicalement la langue de l'écran, s'il n'avait été interrompu par l'invention du film parlant. En tout cas, cet effort garde, malgré son échec, le mérite d'avoir tout au moins indiqué la voie pouvant conduire à l'idéal de la véritable pureté, de l'autonomie complète.

Les réalisateurs d'avant-garde eussent-ils réussi à imposer universellement leur volonté de ne s'exprimer que par images, celles-ci auraient dû étendre considérablement leur pouvoir de signification et, pour cela, dépasser le caractère éminemment concret, dont elles étaient marquées. Cette extension ne pouvait guère être tentée que par la symbolisation qui, déjà, fut très et même trop visible dans la plupart des œuvres des novateurs. Ceux-ci, là encore soumis aux habitudes livresques, s'abandonnaient à la facilité d'employer de vieux symboles préfabriqués par des littérateurs, de ressusciter des métaphores et des allégories datant de Voiture ou de Delavigne. Cependant, à côté de tels errements, le film chargeait parfois, comme de lui-même, certaines images d'un sens métaphysique spécial. Un objet, tout à fait banal en soi, devenait le signe d'une foi, d'un amour, d'une espérance, d'un destin, d'une pensée. Chaque film pouvait et devait se créer son ordre personnel de conventions, son propre vocabulaire idéal, qui valait pour ce film-là, mais ne valait pour aucun autre. Car c'est une loi de la symbolisation cinématographique, de rester particulière, de multiplier et d'étendre le sens d'une image sans la schématiser, ni généraliser, sans abstraire vraiment. La métaphysique du langage visuel n'est pas tant intellectuelle qu'émotive. Ce qui y fait fonction d'idées, ce sont des représentations de sentiments, elles-mêmes sentimentales. Ce qui en résulte en guise de philosophie, c'est de la poésie. Ces représentations émues, cette poésie possèdent une exactitude, et rigoureuse. Pour un familier de l'œuvre de Goethe ou de Gounod, le nom de Marguerite personnifie l'idéal héroïne de Faust, comme cristallisation d'un climat érotique bien déterminé et même unique, lequel ne peut s'accorder à aucune autre Marguerite dans le monde entier. Les noms que crée le cinématographe ne sont, de façon analogue, que des noms propres.

Il existe une étroite parenté entre les façons dont se forment les valeurs significatives d'un cinégramme et d'une image onirique. Dans le rêve aussi, des représentations quelconques reçoivent un sens symbolique, très particu-

lier, très différent de leur sens commun pratique et qui constitue une sorte d'idéalisation sentimentale. Ainsi, par exemple, un étui à lunettes en vient à signifier grand-mère, mère, parents, famille, en déclenchant tout le complexe affectif – filial, maternel, familial – attaché au souvenir d'une personne. Comme l'idéalisation du film, celle du rêve ne constitue pas une véritable abstraction, car elle ne crée pas de signes aussi communs, aussi impersonnels que possible, à l'usage d'une algèbre universelle : elle ne fait que dilater, par voie d'associations émouvantes, la signification d'une image jusqu'à une autre signification à peine moins concrète, mais plus vaste, plus richement définie, mais tout aussi personnelle.

L'analogie entre le langage du film et le discours du rêve ne se limite pas à cet élargissement symbolique et sentimental du sens de certaines images. De même que le film, le rêve grossit, isole des détails représentatifs, les produit au premier plan de l'attention qu'ils occupent tout entière. De même que le rêve, le film peut dérouler son temps propre, capable de différer largement du temps de la vie extérieure, d'être plus lent ou plus rapide que ce dernier. Tous ces caractères communs développent et appuient une communauté fondamentale de nature, puisque film et rêve constituent, tous deux, des discours visuels, d'où on peut conclure que le cinématographe doit devenir l'instrument approprié à la description de cette vie mentale profonde, dont la mémoire des rêves, si imparfaite qu'elle soit, nous donne un assez bon exemple.

Quand le sommeil la libère du contrôle de la raison, l'activité de l'âme ne devient pas anarchique ; on y découvre encore un ordre qui consiste surtout en associations par contiguïté, par ressemblance, et dont l'agencement général est soumis à une orientation affective. Le film, puisqu'il use d'images semblablement chargées de valences sentimentales, se trouve plus naturellement capable de les assembler selon le système irrationnel de la texture onirique, que selon la logique de la pensée à l'état de veille, de la langue parlée ou écrite. Toutes les difficultés que le cinéma éprouve à exprimer des idées raisonnables, annoncent la facilité avec laquelle il lui appartient de traduire la poésie imagée, qui est la métaphysique du sentiment et de l'instinct. Ainsi se confirme la nature de l'obstacle fondamental, que rencontraient les réalisateurs européens dans leurs tentatives pour substituer entièrement les images aux mots, pour obliger le cinématographe à transmettre intégralement la pensée raisonnée. Cette voie de fausse utilisation ne pouvait aboutir, en dehors de la capacité naturelle de l'instrument, qu'à de piètres résultats.

Mais si, au lieu de prétendre à imiter les procédés littéraires, le film s'était exercé à employer les enchaînements du songe et de la rêverie, il aurait pu constituer déjà un système d'expression d'une extrême subtilité, d'une extraordinaire puissance et d'une riche originalité. Ce langage-là ne se serait pas gauchi, dénaturé, à moitié perdu en d'ingrats efforts pour seulement répéter ce

que la parole et l'écriture signifiaient facilement, mais il aurait appris à saisir, à suivre, à publier la fine et mobile trame d'une pensée moins superficielle, plus proche de la réalité subjective, plus obscure et plus vraie. Très rares sont les films (comme *La Coquille et le Clergyman*, *Un Chien andalou*, *Le Sang d'un Poète*) ou même des fragments de films (moins voulus, plus sincères) qui marquent les tout premiers pas, timidement faits, vers la révélation à l'écran d'une vie intérieure plus profonde, avec son perpétuel remuement, ses méandres enchevêtrés, sa mystérieuse spontanéité, son symbolisme secret, ses ténèbres peu pénétrables à la conscience et à la volonté, son inquiétant empire d'ombres chargées de sentiment et d'instinct. Ce domaine, toujours nouveau, toujours inconnu, que chacun porte en soi et dont chacun vient, un jour ou l'autre, à s'effrayer, ce fut et c'est encore pour beaucoup le laboratoire où le Diable distille ses poisons.

Puisque la représentation visuelle règne en maîtresse dans ce fief romantique et diabolique, le cinématographe – répétons-le – apparaît comme évidemment désigné pour en répandre la connaissance. Et, si cet instrument peut, il doit contribuer de façon éminente à établir et à vulgariser une forme de culture presque ignorée jusqu'à hier et que la psychanalyse, d'autre part, commence à dégrossir. Culture réputée dangereuse pour la raison et la morale, comme il est facile de le comprendre, puisqu'elle est puisée dans l'étude du moi affectif, irrationnel, dont les mouvements sont antérieurs à toute opération logique ou éthique. Culture, cependant, qui, à côté de la découverte des domaines de l'infiniment grand et de l'infiniment petit, instaure la science de l'infiniment humain, de l'infiniment sincère, plus merveilleuse et plus nécessaire peut-être que toute les autres, en ce qu'elle remonte aux sources de la pensée qui juge de toute grandeur et de toute petitesse. S'il est normal que l'homme éprouve du vertige à sonder ses propres abîmes, de même qu'il en a ressenti en tentant, pour la première fois, de saisir l'immensité des galaxies ou l'infimité des électrons aujourd'hui, il semble puéril de respecter de tels malaises au point de les tenir pour des avertissements providentiels, destinés à marquer prophylactiquement le seuil des connaissances nocives.

Ici, s'abandonner à la pusillanimité, se laisser arrêter par de prétendus conseils d'hygiène mentale, reviendrait à renoncer à une conquête dont on soupçonne que la valeur doit être proportionnée à la rigueur des interdits qui voudraient en barrer le chemin. L'allégorie de la Genèse est d'une actualité qui se renouvelle à chaque fois que l'homme s'apprête à cueillir un autre fruit sur l'arbre de la connaissance. Sans doute, il n'est pas certain que le progrès possède un sens absolu, ni qu'il conduise au bonheur, avec lequel il n'a peut-être aucun rapport de causalité.

Il n'est pas sûr, non plus, que le bonheur soit la fin dernière de l'individu ou de l'humanité. Néanmoins, à tort ou à raison, nous estimons au plus haut prix le développement de l'intelligence et de la civilisation. Or, où en serait

restée cette évolution si Galilée et Copernic, Luther et Calvin, François Bacon et Descartes, Diderot et Comte, Ribot et Freud, Curie et de Broglie, et cent autres s'étaient soumis à la force d'inertie, à la défense d'aller plus loin, au lieu d'obéir à l'énergie de mouvement, à l'appétit d'apprendre et d'acquérir toujours davantage ? Le cinématographe trouvera-t-il, lui aussi, des inventeurs courageux, qui lui assureront la pleine réalisation de son originalité comme moyen de traduire une forme primordiale de pensée par un juste procédé d'expression ? Cette conquête, comme celle d'une autre toison d'or, vaut bien que de nouveaux argonautes affrontent la rage d'un dragon imaginaire.

Sait-on quelle peut être la puissance directe de signification d'une langue de seules images, exempte de la plupart des surcharges et des dérivations étymologiques, des contraintes et des complications grammaticales, des fraudes et des embarras de la rhétorique, qui alourdissent, qui étouffent, qui émoussent les langues parlées et écrites depuis trop longtemps ? Çà et là, déjà la nouvelle langue vive a offert les prémices de son extraordinaire force de conviction, de son efficacité quasi magique, puisées dans une extrême fidélité à l'objet, obtenues principalement par la suppression du relais de l'abstraction verbale entre la chose hors du sujet et la représentation sensible de la chose dans le sujet. Ainsi s'annonçaient une expérience d'une portée incalculable, une réforme fondamentale de l'intelligence : l'homme aurait pu désapprendre à ne penser qu'à travers l'épaisseur et la rigidité des mots, s'habituer à concevoir, à inventer, comme en rêve, au moyen d'images visuelles, si précisément proches de la réalité que l'intensité de leur action émouvante eût été partout équivalente à celle des objets et des faits eux-mêmes.

Il n'est pas exagéré de dire que le cinéma muet, si peu qu'il ait cultivé le germe de cette révolution mentale, menaçait cependant toute la méthode rationnelle, selon laquelle, depuis des millénaires et particulièrement au cours de l'ère cartésienne, l'homme exerçait presque exclusivement ses facultés psychiques conscientes. L'instrument spécifique, que l'imprimerie a été et continue à être pour l'expansion de la culture classique, déductive et logique, de l'esprit de géométrie, le cinématographe commençait à promettre de pouvoir le devenir pour le développement d'une culture romantique, sentimentale et intuitive, de l'esprit de finesse. Ainsi, devant le mouvement continu de la civilisation, pouvait s'élargir, s'éclairer, s'affermir une seconde route, jusqu'alors mal connue, peu sûre, à peine repérée à la surface de l'inconscient comme sur une mer nocturne de nuages. S'il paraît téméraire de préjuger exactement le changement qui aurait pu déjà se produire ou qui se produira un jour, grâce au cinématographe, dans le rapport entre les importances respectives de ces deux modes d'accroissement intellectuel, il est légitime de signaler, dès maintenant, la signification, éventuellement capitale, de ce moment dans l'histoire de la culture, où celle-ci reçoit la possibilité d'une bifurcation, d'un choix – qui ne constitue d'ailleurs pas toujours une alternative – entre la poursuite de la démarche raisonnante, traditionnelle, orthodoxe et la novation d'un procédé

irrationnel, révolutionnaire, hérétique, d'un renversement dans l'équilibre, à jamais instable, entre l'immobilité, l'impassibilité divines et les ferments démoniaques d'agitation.

LA LANGUE DE LA GRANDE RÉVOLTE

Retour à la table des matières

Depuis Babel, depuis ce prototype des grands travaux, les hommes connaissent le besoin d'une langue qui leur soit commune et ils rêvent de la créer. Un siècle ou l'autre, un langage universel se constituera donc, mais peut-être très dissemblable de tout ce qu'on s'en préfigurait. Le latin dont on a pu, un temps, prolonger l'existence à l'usage théocratique et scientifique, est retombé en agonie, achève de mourir tout à fait dans une rigidité déjà cadavérique. Le français se trouva ensuite élevé à une primauté diplomatique, aujourd'hui entrée en décrépitude. A son tour, l'anglais règne commercialement, mais rien n'annonce un déclin plus sûrement qu'un apogée. Le volapuk et l'espéranto, inventés de toutes pièces, ne réussirent jamais qu'à faire figure de monstres, car les langues sont des formes vivantes, dont des grammairiens ne peuvent pas plus réaliser la synthèse à partir des éléments d'un alphabet, que les chimistes ne savent, encore présentement, produire un cœur en assemblant des molécules inorganiques. C'est pourquoi aussi tous ceux qui travaillent à une génération linguiste artificielle, paraissent empiéter sur l'œuvre du Créateur, se rendre coupables d'une sorte de lèse-divinité, comme l'indique l'épisode biblique. Toute tentative des hommes pour s'entre-comprendre immédiatement sur toute la surface de la terre, ne peut être qu'une machination suspecte d'intentions impies, en ce qu'elle facilite la coalition des créatures contre leur suprême maître.

Or, sans qu'on y eût pris garde, la langue universelle était née dans le sous-sol d'un café parisien. Dénuée de voix, elle balbutiait cependant sur l'écran, s'adressant non pas aux oreilles mais aux yeux. Aussi, tout d'abord ne la reconnut-on pas, bien qu'elle possédât le caractère essentiel, qui lui permettait d'être comprise de toutes les foules : celui de s'exprimer selon la psychologie de ces foules et non selon la raison des individus.

L'observation des mentalités collectives montre, en effet, que celles-ci sont peu soumises au raisonnement. Elles suivent plus volontiers une autre loi, celle du sentiment. Elles ne déduisent ni ne critiquent ; elles éprouvent, elles induisent, elles s'émeuvent, elles agissent. Et, comme on sait, le film, lui aussi, déduit difficilement ; il ne prouve que par évidence, il ne convainc que par amour ou haine. Ainsi, l'éloquence du cinématographe, simple et concrète, s'accorde remarquablement avec les facultés psychiques particulières et, en un sens, restreintes, qui se manifestent dans tout ensemble humain un peu nombreux. Le film apparaît donc comme le véhicule des signes les plus aptes à être connus de tout un peuple, fût-il analphabète, comme un moyen de persuasion au plus haut point égalitaire et démocratique.

Or, la démocratie est devenue un système diabolique. Sans doute, Dieu, c'est-à-dire le dieu chrétien, reste-t-il, en principe, un dieu populaire, accessible à tous, voire particulièrement bienveillant à l'égard des petites gens qui sont le nombre. Et il fut un temps où, tout près de son origine, le christianisme réalisa une organisation communiste, forme historiquement première et peut-être aussi dernière de la démocratie, quand celle-ci s'ignore encore ou quand elle en vient à se nier elle-même. Par un travail de termites, le communisme chrétien parvint à s'installer à Rome, mais, en même temps que l'Église s'emparait des leviers impériaux de commande, elle était, elle-même, conquise, transformée par le pouvoir et la richesse dont elle venait à disposer ; elle devenait seigneuriale et féodale, capitaliste et impérialiste à son tour. Dieu, dès lors, apparut surtout comme l'ami des puissants, le protecteur des princes, le soutien de tout gouvernement, le gendarme suprême, le contre-révolutionnaire par excellence. Des milliers de témoignages montrent qu'au jugement de la majorité des croyants, la grande révolution française fut une œuvre essentiellement diabolique. Tout le système démocratique, issu de cette révolution ou appuyé sur elle, ne peut donc provenir que du Diable également. Le fait est que l'Église a éprouvé de longues difficultés à s'accorder au régime républicain. C'est un fait aussi qu'aujourd'hui, dans le communisme soviétique, qui, malgré qu'on en puisse avoir, réalise une démocratie au plein sens étymologique du mot, l'Église voit, plus que jamais, le Diable.

Diabolique parce que démocratique, démocratique parce que diabolique, de toute manière le cinématographe paraissait prédestiné à donner naissance à cette langue vraiment universelle, à ce langage direct du regard au cœur, dont le besoin devient chaque jour plus réel et plus pressant. Mais la Providence veillait ; elle renouvela à temps le coup de Babel, en aiguillant le film sur la voie du parlant qui divisa l'unité du discours cinématographique, avant que celui-ci eût seulement pris conscience de ses possibilités. Le parlant fit même plus que rejeter le cinéma dans le cloisonnement des nationalités, dans la diversité des idiomes, dans la cacophonie des traductions, dans le labyrinthe de malentendus réciproques, dans la trahison des doublages ; le parlant

ramena brutalement le règne de l'imitation littéraire et théâtrale. Devenu surtout un prétexte à dialogue, le film négligea la recherche de ses propres moyens d'expression, pour user du langage parlé, tout fait, dont les vieilles et rigides lois ne peuvent que propager la forme classique de la pensée.

La paresse – ce mode humain et animal de l'universel principe physique du minimum d'action – maintient, depuis lors, le cinéma dans le lit déjà creusé du discours rationnel et la création, plus difficile, d'une éloquence originale de l'image animée a passé à l'arrière-plan d'autres préoccupations pour la presque totalité des réalisateurs.

Soulignons là un exemple, devenu aujourd'hui assez rare, d'une victoire de la force conservatrice sur le perpétuel mouvement novateur de la vie. Mais n'est-elle pas que temporaire, cette défaite du Diable qui a, partout ailleurs, si bien pris en main et étendu le gouvernement de son domaine, qu'il y parvient toujours, tôt ou tard, à régner finalement en maître, après Dieu ou même avant ?

GUERRE À L'ABSOLU

Retour à la table des matières

Éternel, immuable, impassible, Dieu est, par définition, le plus haut symbole de l'absolu, le pôle autour duquel s'organisent toutes les valeurs fixes. Certes, dès le principe, on doit s'étonner de ce que notre esprit se croie capable de concevoir quelque forme moins variable qu'il ne l'est lui-même, et soupçonner l'illusion dans tout système qui prétend la pure permanence. Cependant, puisque les choses agissent non pas tant par ce qu'elles sont, qu'en vertu de ce pour quoi on les tient, il faut opérer, comme avec une réalité, avec ce fixisme théologique, qui imprègne encore la philosophie et la science.

Si Descartes et Kant, nos deux grands maîtres à penser, ignorent que l'âme et la raison sont des fonctions essentiellement variables, c'est que les méditations de ces philosophes se trouvent retenues à l'ancre de cet axiome : la perpétuelle coïncidence de Dieu avec lui-même. De là, la prétention au caractère *ne varietur* d'une analyse géométrique de l'esprit dans le cadre des coordonnées espace et temps, d'un cadastre des facultés qui conçoivent une étendue, une durée, une causalité, supposées inamovibles. Par héritage, par

extension de proche en proche, l'absolutisme religieux a créé la rigueur du déterminisme causal scientifique, qui a oublié qu'il est issu d'une foi aveugle et qu'il reste, au fond, aveugle comme elle. Ainsi s'édifia progressivement toute la représentation fixiste de l'univers, où la stabilité de la créature paraît nécessitée en dernier ressort, des points de vue aussi bien matériel que spirituel, par l'équilibre statique du créateur, et où chaque phénomène a reçu sa nature et sa place exactes, auxquelles rien ne devrait jamais rien changer. Ce fantôme d'un monde mû par une volonté parfaite, la mathématique statistique, la relativité, la mécanique probabiliste peinent à y introduire l'inquiétude d'une vérité moins respectueuse du repos et de la hiérarchie de droit divin.

Dans la plupart des cas particuliers, le Diable, en tant que principe de variance, trouve sa propagande facilitée par le témoignage des sens. Mais ici, dans un domaine de règles générales, le Diable se heurte à l'utilité, elle aussi vivement sensible, des constantes qui sont la marque et le masque de Dieu. Ce que l'abstraction logique a distillé d'invariable à partir du variable, a créé de clair dans le confus, est devenu d'une telle valeur pratique qu'il semble qu'on ne puisse le mettre en doute sans risquer de perdre tous les avantages de la culture acquise. C'est le plus haut orgueil, la meilleure sécurité de l'homme : croire avoir pu surprendre quelque chose de défini et d'indéréglable dans le plan du suprême architecte, dans la formule du divin constructeur. Avec se sentiment de glorieux soulagement, Voltaire mirlitonnait :

... plus j'y songe et moins je puis penser
Que cette horloge marche et n'ait point d'horloger.

Cette mécanique déiste, galiléenne et newtonienne, repose sur une géométrie d'arpenteur, l'euclidienne, et sur une chronologie de graveur de cadrans solaires, qui tient aussi l'heure pour solide et jaugeable comme du marbre. La commodité, toute circonstancielle, des mesures d'espace et de temps, se trouve là élevée au rang de vérité transcendante et, de ce dogme, découle la foi en une indéfectible causalité qui prétend justifier la permanence de tous les rapports de coexistence et de succession ; permanence qui, elle-même précisément, doit justifier la causalité. Parfait cercle vicieux qu'aucun tribunal n'admettrait, où une chose voudrait prouver ce qui veut la prouver et où rien ne démontre rien que par anticipation et hypothèse, où rien ne résout rien qu'en supposant interchangeables la solution et les données, qu'en acceptant l'absence de preuve comme preuve présumée.

Ces objections et d'autres, le Diable – devenu statisticien et relativiste par le perfectionnement de sa mobilité – commença à les souffler pour atteindre la crédulité de l'homme en un impeccable planisme divin. Toutes ces mesures d'étendue et de durée, sur lesquelles reposait en définitive l'ordre supposé de

la création, qu'avaient-elles vraiment d'universel et d'éternel ? Évaluations nées d'une expérience nécessaire mais limitée, toujours égocentrique, non moins nécessairement elles ne pouvaient être valables que dans les limites du système de références, par rapport auquel elles avaient été conçues, et elles devaient varier quand on les envisageait, de l'un de ces systèmes, dans un autre. Absolument, on ignorait si elles étaient susceptibles ou non d'exister, car, absolument, on ne pouvait connaître ni elles ni rien qui fût. Dans le flottement, ainsi révélé, de toute la métrique des rapports, comment l'enchaînement de cause à effet aurait-il pu rester rigoureux, quand il n'était qu'un corollaire de l'exactitude des relations dans l'espace et le temps ?

Cependant, cette argumentation faisait long feu. C'est qu'ici, le Diable luttait aussi contre lui-même, en heurtant la vanité humaine, qui se flattait d'avoir clairement saisi des secrets de la création. En outre, le fixisme religieux, philosophique, scientifique apporte une précieuse protection contre l'angoisse que l'esprit se trouve toujours enclin à éprouver devant l'incertain et l'illimité. La plupart des hommes n'osaient renoncer à ce remède. Contre la peur de l'indéfini, contre l'horreur de l'inquiétude, contre l'apaisante persuasion de pouvoir comprendre le dessein divin et d'ainsi y participer, la nouvelle thèse diabolique se montrait faible, trop subtile et trop lointaine, dénuée d'utilité immédiate, impuissante à dominer l'entendement. Alors, le Diable suscita à son secours l'instrument cinématographique.

Ruse admirablement montée, à laquelle se laissent prendre des foules de spectateurs, appâtés par l'attrait sensuel et romanesque de ce qui semble n'être qu'une superficielle diversion à l'ennui et au souci de vivre. De façon analogue, le Diable avait, déjà et d'abord, camouflé le dangereux empire de l'imprimerie naissante, en la laissant servir à répandre les textes sacrés. Plus tard seulement, trop tard, il apparut combien cette divulgation pouvait devenir destructive à l'égard de la piété. Semblablement sous une apparence innocente ou peu condamnable, les images animées véhiculent sournoisement l'enseignement révolutionnaire d'un relativisme bien plus général encore que celui qu'élaborent, d'autre part, d'hermétiques mathématiciens. Restreinte ou généralisée, le principe de la relativité mécanique serait longtemps resté un secret à l'usage de quelques rares savants, si le cinématographe n'en révélait une forme visuelle, accessible à un immense public. L'espace, le temps, la causalité qu'on tenait pour des entités révélées par Dieu et immuables comme lui, pour des catégories préconçues et infrangibles de l'être universel, le cinématographe les fait visiblement apparaître comme des concepts d'origine sensorielle et de nature expérimentale, comme des systèmes de données relatives et variables à volonté. La moustachette de Charlot et le rire de Fernandel doivent cesser de tromper. Sous ces masques, on découvre l'expression d'une anarchie foncière, la menace d'un bouleversement qui fissure déjà les assises les plus profondes, les plus anciennes de toute l'idéologie. A travers les prouesses et les hâbleries des héros de l'écran, on devine, comme dessinée en

filigrane, la vraie force, le courage réel du cinématographe entrant dans cette haute guerre, se lançant dans cette grande aventure de l'esprit, que, depuis la révolte des anges, mène le premier des aventuriers.

ESPACES MOUVANTS

Retour à la table des matières

On ne peut situer l'instrument cinématographique à sa vraie place dans la hiérarchie de l'outillage, sans se référer à quelques notions très générales.

C'est une évidence, qu'une chose qui n'est pas située dans l'espace, qui ne se trouve nulle part, n'est pas pensable comme réalité : une telle chose n'existe pas. C'est une autre évidence, qu'une chose qui n'est pas située dans le temps, qui ne se trouve ni dans le passé, ni dans le présent, ni dans l'avenir, n'est pas, non plus, pensable comme réalité : un tel événement n'a pas d'existence. Ainsi, toute réalité a pour condition nécessaire de pouvoir être située dans l'espace et dans le temps. Et toute représentation d'une réalité se montre d'autant plus efficace, d'autant plus convaincante qu'elle implique une localisation plus complète, à la fois, dans l'espace et dans le temps. Un bon instrument de représentation doit donc être capable de donner des images du monde, pourvues simultanément de leurs valeurs spatiales et temporelles.

Pendant très longtemps, cette synthèse des données de l'espace et des données du temps, dans une même figure, a constitué une difficulté quasi insurmontable. L'espace et le temps apparaissaient comme des valeurs absolument distinctes, qui exigeaient, pour leur claire compréhension, d'être traitées séparément. Cette habitude analytique de l'esprit ne fut pas d'abord sans utilité, mais vint le moment où elle devait être dépassée. Or, on connaissait nombre de procédés pouvant situer les objets dans l'étendue et on disposait de quelques appareils capables d'évaluer la durée des phénomènes, mais on manquait tout à fait d'un instrument qui sût dépeindre les choses, à la fois, dans leurs perspectives propres et d'espace et de temps. Cet instrument est enfin né : c'est le cinématographe.

Il semblerait que le cinématographe, puisqu'il peut réaliser une localisation complète de l'objet représenté, dût venir appuyer les conceptions les plus définies, les plus catégoriques, fixistes, de l'univers. Mais, si, effectivement et automatiquement, le cinématographe inscrit la dimension dans le temps avec

la dimension dans l'espace, il démontre aussi que toutes ces relations n'ont rien d'absolu, rien de fixe, qu'elles sont, au contraire, naturellement et expérimentalement, variables à l'infini. D'une part, l'optique cinématographique permet de faire un point, général et unique, sur un relief quadridimensionnel ; d'autre part, elle n'accomplit cette synthèse qu'en lui spécifiant une signification toujours particulière et relative. En définitive, loin de soutenir les systèmes absolutistes, elle les condamne.

Sans doute, bien avant la découverte du cinématographe, on connaissait une certaine relativité des valeurs spatiales. Abstraction numéro un, schématisation extrême d'innombrables expériences, la notion d'espace constitue probablement la plus ancienne de nos idées, à la fois très vague par excès de généralisation et très rigide par vieillesse. Au cours de ces millénaires d'évolution psychique, que l'enfant semble revivre en quelques années, un incessant apprentissage, devenu ou resté inconscient, a plié l'homme à la commodité de connaître trois rapports de coexistence, de coordonner ses mouvements relativement à trois objets de repère, pour pouvoir saisir correctement la chose convoitée et se diriger comme il désirait aller. Ainsi se sont personnifiées les trois directions, les trois distances de l'espace, qui n'ont pas d'autre réalité matérielle que celle de l'usage que nous en faisons, que celle de leur fonction. Et la même expérience a suscité ces fantômes utiles de trois ordres de mesure, nous a ensuite appris à jouer assez librement de la perspective spatiale dans nos représentations graphiques et plastiques de l'univers. Rien ne nous étonne de la virtuosité et de la hardiesse, avec lesquelles cartographes, peintres, dessinateurs, architectes, maquettistes, ingénieurs, etc., symbolisent des volumes à trois dimensions, au moyen de figures planes à deux dimensions. A partir de ces schémas, nous concevons aisément le relief d'un continent ou d'un atome, d'une galaxie ou d'une molécule.

Cette facilité, avec laquelle nous sommes parvenus à spéculer sur les valeurs spatiales, provient d'abord de ce que nous percevons celles-ci principalement par les organes de nos sens extérieurs, dont les données sont à la fois relativement nettes et très variables. Nous mesurons les distances avec nos yeux, nos oreilles, notre nez même, avec notre tact aussi, avec notre sens musculaire. L'espace s'entend, se touche en quelque sorte et, surtout, il se voit. Or, comme on sait, la vue constitue, pour le développement culturel de l'homme, le sens majeur, celui qui nourrit l'intelligence avec le plus de richesse et d'exactitude. C'est parce que l'espace est visible qu'il peut être si facilement figuré de façon visible aussi et que ses figures sont si maniables, extensibles et compressibles à volonté, selon une infinie variété d'échelles, qui permet à notre imagination d'embrasser les structures de l'infiniment petit et de l'infiniment grand.

De plus, l'espace se représente dans l'espace, c'est-à-dire dans sa propre catégorie, dans sa propre espèce de concept. Les figures, par lesquelles se

symbolisent les êtres à trois dimensions spatiales, sont, elles-mêmes, des êtres à deux dimensions spatiales. Entre ces signes et leur modèle, il n'y a qu'une différence de degré de réalité.

Ainsi, une nombreuse optique d'usage quotidien, a pu nous habituer depuis longtemps à nous servir de perspectives spatiales prodigieusement variées. Mais jamais avant le cinématographe, notre imagination n'avait été entraînée à un exercice aussi acrobatique de la représentation de l'espace, que celui auquel nous obligent les films où se succèdent sans cesse gros plans et *long-shots,* vues plongeantes et montantes, normales et obliques selon tous les rayons de la sphère. A l'écran, l'œil peut être plus grand que la tête, et, à l'instant d'après, l'homme plus petit qu'une fourmi. Vu d'un avion, le village minuscule se balance comme une tache sur une feuille morte, portée par un vent léger. Mais, nous voici au pied du clocher, immobile et droit, qui nie qu'il ait jamais pu ou puisse bouger et qui, tout à coup, tourne sur lui-même, s'incline selon la courbe qu'une voiture décrit pour le quitter. Qui est-ce qui se déplace ? Est-ce le voyageur ou le paysage ? L'un et l'autre ? Ni l'un ni l'autre ?... Chacun peut maintenant vérifier de ses yeux qu'il n'y a pas un haut et un bas, mais trente-six hauts et trente-six bas interchangeables ; qu'il n'y a pas de distance certaine, ni de grandeur fixe. Ce brassage d'une multiplicité infinie d'échelles et d'angles dimensionnels constitue la meilleure expérience préparatoire à la critique et à l'assouplissement de toutes les vieilles notions qui se prétendaient absolues, à la formation de cette mentalité relativiste, qui, aujourd'hui, pénètre généralement tous les domaines de la connaissance.

TEMPS FLOTTANTS

Retour à la table des matières

Abstraction numéro deux, schématisation aussi d'une innombrable expérience, le temps est une idée également très ancienne mais plus difficile encore à penser que celle de l'espace.

L'expérience qui nous a appris à distinguer trois sortes de dimensions, perpendiculaires entre elles, pour nous orienter commodément dans l'espace, ne nous a enseigné, *grosso modo*, qu'une seule dimension de temps. Celle-ci a ceci de particulier que nous lui attribuons, toujours en gros, un sens rigoureusement unique, comme d'écoulement entre le passé et l'avenir. Cette irréversibilité constitue une donnée purement empirique, à laquelle il n'y a aucune

explication. La dégradation de l'énergie, que l'on constate partout dans l'univers et qui traduit l'irréversibilité de la suite des événements, n'est, en effet, ni plus logique, ni plus absurde que le serait la diminution perpétuelle de l'entropie, si telle était 1a loi générale. Cette irréversibilité de la durée rend la notion de temps beaucoup moins maniable que celle de l'espace où il semble que nous puissions nous déplacer à volonté dans tous les sens autour de n'importe quel point.

Cependant, une analyse sommaire montre déjà que le temps contient le mystère d'une dualité, d'une unité en deux valeurs ou deux groupes de valeurs différentes, les unes extérieures, les autres intérieures à l'homme.

Sans doute y a-t-il aussi plus d'une acception de l'étendue. Si, par de nombreuses et nettes perceptions, nous acquérons une assez riche connaissance de l'espace extérieur, dans lequel nous nous mouvons, en outre, nous tirons de nos mouvements un certain sentiment d'espace vécu. Cette connaissance intérieure, cependant, soumet généralement ses velléités particularistes aux données spatiales externes et, nos jugements sur l'espace, nous avons si bien dû les abandonner au gouvernement des sens du dehors, notamment à celui de la vue, que, dans l'obscurité par exemple, nous nous trompons sans cesse dans l'évaluation des distances et des directions. Il arrive que le même but nous semble tantôt plus lointain, tantôt plus proche ; que la même altitude ou profondeur nous paraissent ici effrayantes, là rassurantes. Néanmoins l'étendue subjective se laisse toujours ramener, sans grande difficulté, au modèle de l'espace physiquement expérimenté. Il se peut encore qu'il faille presque une troisième sorte d'espace ou situer les énormes intervalles de l'infiniment petit. Cet espace microscopique diffère bien de l'espace macroscopique d'abord par cela que les distances les plus courtes y sont celles qui éloignent le plus. Mais nous avons fini par concevoir la structure de cet espace infinitésimal comme inversement symétrique de celle de l'espace géométrique à notre échelle, qui reste donc le type unique auquel se ramènent toutes nos représentations spatiales.

Il n'en est pas de même pour le temps, quand, au lieu de l'évaluer par l'observation des mouvements extérieurs, l'homme interroge sa perception intérieure, dont les renseignements confus, divers, contradictoires restent irréductibles à une commune mesure exacte. Souvent il semble même qu'il n'y ait pas de durée du tout, dans un esprit absorbé par le présent au point d'être inconscient de soi et qui ne pense à penser un temps, que lorsque celui-ci a fui, que lorsqu'il n'est plus que l'erre d'un souvenir. Et ce temps intérieur est encore plus malaisément dénombrable que le temps physique, avec lequel il concorde d'ailleurs rarement, tantôt avançant, tantôt retardant sur lui, selon la faim ou la satiété, la joie ou le chagrin, l'intérêt ou la distraction ou l'ennui. Il y a là deux modes de temps, qui ne sont évidemment pas indépendants l'un

de l'autre, mais qui ne sont pas, non plus, exactement superposables l'un à l'autre.

L'inconstance, le vague du temps vécu proviennent de ce que la durée du moi est perçue par un sens intérieur complexe, obtus, imprécis : la cénesthésie. Celle-ci constitue le sentiment général de vivre, dans lequel se somme et confond une foule de sensations indistinctes, recueillies par la sensibilité, très imparfaitement consciente, de nos viscères. Sensibilité primitive, fœtale, très animale, très éloignée de l'intellect qui, pour agir en paix, se met, chaque fois et autant qu'il le peut, en état d'inhibition, de manière à exclure les messages de la bête humaine.

Extérieur ou intérieur, le temps ne se touche pas et, surtout, il ne se voit pas directement. Or, nous ne comprenons et ne mesurons bien qu'à travers les yeux. C'est pourquoi les meilleures tentatives que l'on ait faites pour explorer la dimension temporelle, pour préciser les rapports de succession, ont consisté à créer des moyens de voir le temps, d'en assimiler les perspectives à des perspectives spatiales, nettement visibles. D'où ces graphiques, ces diagrammes, ces tableaux chronologiques synoptiques, etc., que nous trouvons si utiles et qui présupposent déjà une parenté entre les dimensions de l'espace et la dimension du temps, puisqu'elles peuvent toutes être représentativement traitées de manière semblable.

Néanmoins, tous ces symboles ne peuvent donner, d'une suite d'événements, qu'une image pauvre, trop indirecte. Insuffisance qui tient à ce que le temps, ici, n'est pas représenté dans sa propre catégorie, comme l'est l'espace à trois dimensions dans l'espace à deux dimensions. Le temps ne se trouve pas représenté dans le temps, mais il est transposé en signes d'espace plan et immobile, en signes d'une tout autre espèce que la sienne et qui ne possèdent qu'un pouvoir évocateur tout à fait conventionnel, très faible. Surtout, ce qui fait que cette symbolisation arbitraire échoue à nous révéler aucune perspective temporelle vraie, c'est qu'elle est incapable de comprendre dans sa représentation et qu'elle est obligée d'en éliminer le facteur sans lequel il n'y a pas de rapports de succession, l'élément sans lequel il n'y a pas de temps : le mouvement.

Faute d'une traduction visuelle adéquate, il restait difficile de saisir qu'il pût y avoir une infinité de valeurs différentes sur l'échelle de la dimension temporelle, comme il y en a sur l'échelle des dimensions spatiales. Parce qu'elles dépendent à la fois du mécanisme astronomique et géo-physique, dont le mouvement paraît parfaitement régulier, et de l'organisme psycho-physiologique, dont le fonctionnement semble arbitrairement capricieux, les valeurs de temps se trouvaient paradoxalement tenues pour être, en un sens, absolument fixes, tout en étant, en un autre sens, très mal définies, perpétuellement fluentes, infixables. Chacun parvenait à s'imaginer sans peine, à voir

avec assez de précision ce que pourrait être un monde rapetissé ou grandi en volume, un royaume de Lilliput ou une cité de Titans, mais personne ne savait penser l'aspect d'un univers à temps cent fois plus rapide ou dix fois plus lent que celui dans lequel s'inscrit notre vie. Bien peu de gens même concevaient que le rythme temporel pût être modifié, qu'il fût extensible et compressible, qu'il fût une variable. Il semblait que l'homme dût à jamais rester prisonnier de son temps terrestre et humain, dont rien ne réussirait à l'arracher pour lui révéler la diversité de la vie sous d'autres apparences de durée.

Si nous vivions dans un monde à température constante, nous ne connaîtrions aucune sensation de chaud ni de froid, nous n'aurions donc aucune idée de température : la température n'existerait pas. De même pour la couleur, pour le son, pour la saveur, pour la distance, etc. Nous ne percevons les choses que grâce à leurs différences, à leurs variations, à leur mouvement. Cette condition vaut aussi, et même essentiellement, pour la connaissance du temps, qui est essentiellement connaissance du mouvement. Si toutes les durées étaient égales, si nous n'avions jamais le sentiment de vivre plus ou moins vite, le temps serait pour nous imperceptible, inconnaissable, inexistant. Et si, de ce temps pourtant multiple et divers, nous ne possédons qu'une notion si incertaine, c'est justement qu'inclus dans le système terrestre de références, nous y situons tous nos mouvements extérieurs dans un rythme général de succession, apparemment constant, pratiquement invariable.

La vraie machine à comprendre le temps doit donc être un instrument capable de faire voir les variations, les différences du temps, à grossir celles qui existent et, au besoin, à en créer de nouvelles, de même que le microscope et le télescope introduisent d'immenses variations de longueur, de largeur, de hauteur, au moyen desquelles nous explorons l'espace. De plus, cette vraie machine à connaître le temps ne doit pas transposer les variations temporelles en proportions spatiales, comme font les graphiques des statisticiens, mais elle doit représenter les changements de temps dans le temps même, en valeur de durée.

Depuis des siècles, l'homme possédait un dispositif, compliqué et rudimentaire, dont le fonctionnement implique la mise en œuvre d'un temps artificiel, modifiable à volonté. Cet embryonnaire outil à comprimer et à dilater la durée, c'est le théâtre. Tout spectacle, en effet, crée entre les actions qu'il représente, des rapports arbitraires de succession, qui définissent et font régner sur la scène un temps conventionnel, un temps fictif local.

Mais, le peu d'aptitude et d'habitude que l'esprit humain possède de lui-même à opérer sur la valeur temps, a fait que, jusqu'à la fin du Moyen-Age, les auteurs et metteurs en scène de théâtre se sont appliqués à rendre le temps scénique aussi semblable que possible au temps historique. Ce réalisme temporel fut nécessaire tant que le public ne se trouva pas en état de comprendre

une perspective, un raccourci du temps, où tout lui aurait paru incroyable, où tout aurait échoué à créer l'illusion dramatique. Au cours des siècles suivants, les classiques puis les romantiques purent utiliser des temps fictifs progressivement accélérés. Lentement, implicitement, la dimension temporelle s'assouplissait.

Cependant, toutes les perspectives théâtrales présentent un grave défaut. L'accélération n'y est nullement montrée ; elle est seulement sous-entendue. On ne la voit pas. Elle n'a lieu que pendant les entractes, tandis que les actes se déroulent en gestes et en paroles, à la cadence normale. Il s'agit là non pas d'un continu accéléré mais de simples brisures, d'intermittences du temps ordinaire.

La vraie optique, les vraies jumelles permettant de grossir et de rapetisser le temps, pour voir ce qui s'y passe quand on l'étire ou quand on le comprime, c'est le cinématographe qui, tout à coup, les a fournies par les procédés du ralenti et de l'accéléré. Grâce au cinématographe, les variations de temps sont entrées dans le domaine expérimental. Désormais, d'innombrables grandeurs et deux sens du temps peuvent être connus, comme sont connues de multiples grandeurs et de multiples directions de l'espace. Bien que l'étude du temps par le cinématographe soit à peine ébauchée, on peut affirmer assurément que, dans l'histoire du développement intellectuel de l'humanité, la plus grande importance de l'invention de cet instrument, ce ne sera pas d'avoir permis *Cabiria* et *Le Lys brisé*, *La Roue* et *El Dorado,* mais ce sera de conduire l'esprit à modifier profondément ses notions fondamentales de forme et de mouvement, d'espace et de temps.

L'accéléré et le ralenti nous montrent des fragments de l'univers, vus sous les aspects différents qu'ils reçoivent de temps différents. Dans tel film, le cinématographe démultiplie notre temps, le rend quatre fois plus lent par exemple, c'est-à-dire qu'il étire chacune de nos secondes de sorte qu'elle occupe quatre secondes de projection. Dans tel autre film, le temps cinématographique condense le nôtre ; il peut être jusqu'à cinquante mille fois plus rapide, quand il résume, en dix minutes de projection, toute une année de la vie d'une plante. C'est dire qu'il contracte chaque seconde de notre temps, de façon qu'elle ne dure qu'un cinquante millième de seconde à l'écran. Grâce à l'espèce de miracle qu'est cette réalisation visuelle de la variance du temps, nous découvrons des apparences jamais encore vues, dont nous avons infiniment à apprendre.

D'abord, l'accéléré et le ralenti démontrent, par évidence, que le temps n'a pas de valeur absolue, qu'il est une échelle de dimensions variables. Démonstration extrêmement convaincante parce que, d'une part, elle s'adresse à la vue et d'autre part, elle produit des variations de durée dans la durée même. Elle inscrit un mouvement dans un autre mouvement, un temps dans un autre

temps. Elle compare des vitesses différentes mais de même qualité, sans sortir de cette qualité, en les rapportant à leur axe spécifique de coordonnées référentielles.

L'enseignement relativiste de l'image animée se trouve appuyé par le caractère synthétique de la représentation à l'écran. L'intelligence humaine est ainsi faite qu'elle procède, principalement et d'abord, par voie d'analyse ; secondairement et avec moins de facilité, par le moyen de la synthèse. D'habitude, nous concevons séparément les entités espace et temps ; il nous faut plus ou moins d'effort pour imaginer l'unité espace-temps. Cette tendance naturelle à penser séparément les valeurs – parce qu'aussi celles-ci émanent de perception en partie distinctes – n'est pas étrangère à notre sympathie primitive pour les théories absolutistes et fixistes. Considérée dans un seul système de références, toute mesure n'a-t-elle pas beaucoup de chances d'y demeurer longtemps valable ? L'illusoire permanence des dimensions spatiales vient alors confirmer l'illusion dans laquelle apparaît la constance du rythme temporel.

Au contraire, le cinématographe se révèle incapable de figurer un espace abstrait du temps. La projection à l'écran ne sait que donner automatiquement la synthèse toute faite d'un espace-temps où les valeurs spatiales, ainsi que dans la réalité, sont indissolublement liées à leur valeur temporelle. Spatiales ou temporelles, ces valeurs n'ont d'absolu que d'être absolument variables selon les modalités de la prise de vues et de la projection. Deux espèces de relativité, de variance viennent ici se multiplier l'une l'autre, se conjuguer en une relativité supérieure, en une variance plus profonde.

Du point de vue de l'orthodoxie fixiste, de la foi dans l'absolu, la représentation cinématographique pèche donc par instabilité majeure, par défaut de finitude, élevé à la seconde puissance. Ce vice selon l'ordre classique est le prix dont il faut payer l'approche de la réalité qui n'apparaît ferme que tant qu'elle reste une vue lointaine et qui, dès qu'elle se sent cernée de près, se résout en flottements de probabilités de plus en plus lâches. Il faut se rendre à cette constatation choquante : d'une part, la précision et l'immuabilité, d'autre part la fidélité au réel, forment des qualités contradictoires en perpétuel balancement de compensation dans un équilibre toujours à retrouver. L'objet, ce postulat suprême, entretient autour de lui une zone hypothétique, dans laquelle la pensée ne peut pénétrer qu'en se colorant progressivement, elle aussi, de caractères conditionnels, qu'en renonçant à ses prétentions catégoriques, qu'en acceptant de certifier de moins en moins, qu'en se reconnaissant enfin une valeur purement problématique.

L'ANTI-UNIVERS À TEMPS CONTRAIRE

Retour à la table des matières

Les choses – voit-on à l'écran – ne se mesurent pas selon un étalon révélé ; elles se mesurent seulement entre elles. En particulier, les plus mystérieuses parmi les grandeurs réputées fixes, celles qui semblaient venir réellement d'en haut, les grandeurs de temps, ont perdu de leur inaccessibilité, de leur secret, de leur rigueur. Le temps a cessé de passer pour une constante dont on ne savait pas imaginer les transformations. Le temps est devenu une variable dont les changements, tout comme les changements des variables d'espace, produisent une série illimitée de perspectives diverses, qui se combinent aux perspectives spatiales pour définir un nouveau relief, plus complexe, à quatre espèces de grandeurs mesurables. Le temps – nous le constatons de nos yeux – est une quatrième dimension des phénomènes.

Sans doute, il ne convient pas de pousser l'assimilation de la dimension temporelle aux dimensions spatiales jusqu'à l'identité. Les dimensions de l'espace nous paraissent immobiles, mais nous pouvons nous déplacer facilement dans leur cadre. Au contraire, la dimension de temps nous apparaît essentiellement mobile ; elle semble un courant perpétuel, un flux ininterrompu. Dans cet écoulement dont nous ne savons ni suspendre ni modifier le cours, nous nous sentons d'une impuissance totalement passive. Tantôt nous avons l'impression d'être immobiles dans ce temps qui, lui, se meut comme à travers nous. Nous avons le sentiment d'être le perpétuel présent, que le temps traverse, venant de l'avenir, s'en allant vers le passé. Tantôt nous nous sentons, nous, vivre du passé vers l'avenir, à travers le présent.

Si l'orientation de la dimension temporelle se laisse malaisément définir par des mots, c'est que ceux-ci expriment surtout des concepts d'origine visuelle et d'expérience spatiale. En disant que le passé est derrière nous et l'avenir devant, nous formulons des notions de temps en termes d'espace. Ainsi nous croyons mieux comprendre et mieux nous faire comprendre, tant les données venues de l'espace très visible dominent toujours en nous les données se rapportant au temps qui se manifeste beaucoup moins fortement et moins souvent à la vue. Dans la mesure où il nous fera acquérir une expérience visuelle des variations de temps, le développement de la culture

cinématographique pourra, peu à peu, atténuer l'énorme prédominance des symboles de l'espace sur les symboles du temps dans les opérations de la pensée. Et ce ne sera pas là un mince changement, apporté à cette philosophie élémentaire, mais primordiale et humainement universelle, qui régit les jugements dont tout individu, même inculte – philosophe sans le savoir, comme Jourdain ignorait qu'il fût un prosateur – se sert continuellement dans le cours de la vie. En attendant, nous ne parlons encore de temps, le plus souvent, que par transposition dans l'espace. Ces métaphores ne donnent qu'une fausse clarté.

Quoi qu'il en soit de la difficulté à définir le mouvement du temps, on ne doute guère de ce que ce mouvement existe, ni de ce qu'il soit à sens unique. Ainsi, l'unique dimension temporelle se distingue nettement des trois dimensions spatiales par son caractère essentiel de mobilité pratiquement irréversible. Cette différence très frappante contribue à séparer, dans notre esprit, les notions générales d'espace et de temps.

Mais le cinématographe montre les choses tout autrement. Selon lui, non seulement les valeurs d'espace et de temps constituent des co-variants inséparables, mais encore le mouvement dans le temps devient parfaitement réversible. Avec la première possibilité de voir le monde vivre plus vite ou plus lentement, le cinématographe apporte la première vision d'un univers qui peut se mouvoir à rebours. Étrange spectacle dont l'homme, jusqu'ici, n'avait eu aucune idée, aucun soupçon, sinon comme d'une fantasmagorie à peine imaginable. Mystérieuse, folle chimère, monstre qu'on jurait inviable, mais que l'écran présente comme une autre réalité sensible. Révélation révolutionnaire, dont il semble que peu de spectateurs aient encore bien reconnu l'importance. On croit volontiers qu'elle ne mérite que le rire qu'elle suscite d'abord.

D'ailleurs, ce rire sonne d'une façon particulière : il ne signifie pas la joie du cœur mais le déroutement de l'esprit. Ce rire traduit une réaction de défense – provoquée par l'étonnement, par une secrète inquiétude – contre la portée subversive d'images qui opposent une si flagrante contradiction à la routine, tant de fois millénaire, de notre figure de l'univers. Un état mental possède aussi sa force d'inertie. Celle-ci commande le rire qui dissipe l'alarme, détourne de la recherche, évite le changement d'opinion, suggère que l'anti-univers, apparu à l'écran, n'est que le vain produit d'un artifice, dénué de toute signification réelle.

Objection facile d'un quiétisme qui tient l'inversion, l'accélération, le ralentissement du temps pour des apparences irréelles parce qu'obtenues par le moyen d'une certaine instrumentation. A ce compte, les cirques lunaires, les calottes polaires de Mars, les bâtonnets microbiens, les infusoires, les spermatozoïdes, les corpuscules de lumière, voire tout simplement la mouche sur le visage d'une actrice qu'un spectateur observe à la jumelle, ne mériteraient

pas davantage de crédit, seraient de purs fantômes optiques. Sans doute, il faut penser qu'aucune réalité n'est tout à fait certainement réelle, qu'elle l'est d'autant moins qu'elle se situe plus loin de la limite des perceptions sensorielles directes et qu'elle résulte de la mise en œuvre d'un dispositif expérimental plus compliqué. En effet, à toute forme qui n'apparaît qu'à la suite d'une expérience, on ne peut attribuer, avant cette expérience et en dehors d'elle, qu'une existence virtuelle, latente, conditionnelle. Préalablement à l'analyse de l'eau, qui crée de l'hydrogène et de l'oxygène, ceux-ci n'existent qu'à l'état futur, c'est-à-dire qu'ils pourront ou qu'ils pourraient exister si on fait ou si on faisait l'expérience. Mais, si l'analyse n'a jamais lieu, cet oxygène et cet hydrogène n'existent, ni n'existeront, ni n'auront jamais existé dans la seule réalité actuelle de leur combinaison en eau.

A y regarder de près, les expériences ne peuvent guère prouver du présent au passé, et comme, en fait, la moindre observation est une expérience qui ne peut s'accomplir sans troubler, voire dénaturer, le phénomène constaté, il reste bien peu de ce qu'on appelle réalités, qui ne soient médiates et subrogées, inactuelles et factices, tout autant ou tout aussi peu réelles que les déformations du temps, présentées par le cinématographe. Il est donc injuste d'accorder moins d'existence à l'anti-univers d'un film projeté à contre-sens de l'enregistrement, qu'à un amas stellaire, aperçu dans l'oculaire d'un télescope, ou qu'à l'analyse chimique d'un corps quelconque par les raies spectrales.

L'ostracisme qui frappe les apparences à temps variable, produites à l'écran, la disqualification qui les taxe de fantastiques, procèdent, aussi et surtout, d'une autre raison : notre énorme manque d'habitude, notre maladresse insigne, notre quasi-incapacité d'opérer mentalement sur la valeurs temps. Quelqu'effort qu'on fasse, le temps demeure une notion si confuse, si fuyante, qu'on se prend à soupçonner qu'il s'agit là d'un mythe. Le temps est une interprétation singulière, différentielle, du mouvement universel, comme on sait depuis Aristote, à laquelle nous accordons une réalité individuelle réellement inexistante. Puis nous nous étonnons de ce que ce fantôme échappe à notre chasse, traverse nos pièges sans y laisser de trace, soit immesurable, imperceptible dans certains de nos systèmes. Dans d'autres systèmes, cette espèce et cette quantité temporelles de mouvement consentent à se manifester peu ou prou. L'univers représenté à l'écran, qui met en évidence la plupart des mouvements par notre pouvoir de les faire varier dans ce cadre, constitue le système actuellement le mieux doué pour accréditer un certain réalisme temporel, lequel, d'ailleurs, se trouve fort éloigné de la foi classique en un temps absolu.

A l'écran, cette valeur temps, dont on ignorait l'élasticité, se révèle même plus déformable que les valeurs d'espace, puisqu'elle peut être inversée, devenir négative. Et l'inversion du temps ne reste pas un accident isolé ; elle entraîne, dans tout le continu où elle se produit, une perturbation totale de la

causalité. Sans doute, il ne suffira pas à un spectateur, pourvu du moindre esprit critique, de voir à l'écran, fût-ce cent fois, la fumée précéder le feu pour croire que la fumée soit la cause du feu. Mais il faut bien reconnaître que, dans la presque totalité des cas, ce que nous tenons pour des rapports de cause à effet, ne sont rien d'autre que des rapports de succession, simples ou complexes, immédiats ou médiats.

Ce n'est qu'à faux qu'on cite des exceptions d'autant plus célèbres qu'elles sont plus rares, comme celle du jour qui succède à la nuit, sans pourtant être tenu pour résulter d'elle. D'abord, la nuit succède aussi au jour, et ce second rapport de succession inverse donne naissance à une induction causale opposée à la première : les deux causalités contraires s'annulent. Il faut donc préciser que, seules, les successions à sens unique gardent, dans notre esprit, le privilège de paraître pourvues de la vertu déterminante. En outre, dans la suite nuit-jour-nuit-jour, c'est arbitrairement qu'on isole des successions nuit-jour ou des successions jour-nuit. L'analyse abusive d'une alternance continue, qui crée ces couples, y fait surgir l'apparence aberrante d'une succession intérieure entre leurs deux pseudo-éléments, alors que c'est le système tout entier, qui, dans son ensemble, suit un autre rythme, celui de la rotation de la terre sur elle-même par rapport au soleil. Entre le jour et la nuit, pas plus qu'entre la nuit et le jour, il ne peut y avoir de rapport causal, pour la raison qu'il ne peut exister de succession au sein d'une unité. Dans notre univers, lorsqu'une succession ne reçoit pas d'attribution causale, il faut toujours soupçonner qu'elle n'est pas une véritable succession à direction unique, qu'elle dissimule un double sens ou une coexistence injustement divisée en termes décalés.

Dans l'univers cinématographique, on voit que toutes les conséquences sont parfaitement réversibles ; qu'il n'existe pas de succession à orientation unique ; que le rapport fumée-feu est tout aussi valable que le rapport feu-fumée. Assurément, cela ne prouve pas que le feu puisse être nécessité par la fumée (encore que le proverbe dise : Pas de fumée sans feu, ce qui implique une ébauche de causalité inverse), mais cela compromet la supposée détermination de la fumée par le feu et jette un doute sur le principe même de la causalité. Doute qui peut conduire à élucider quelque peu l'origine d'une induction dont l'utilité est fondamentale, mais dont la prétention est excessive, à passer pour vérité absolue, pour réalité essentielle.

CAUSES BALLANTES

Retour à la table des matières

Dans le monde à double sens temporel, que nous montre l'écran et qui réalise, tout au moins figurativement, le monde idéal de la dynamique classique aux formules idéalement réversibles, on se sent fort embarrassé pour retrouver ou reconstituer le déterminisme partout inséparable de cette même mécanique. Toute cause pouvant être son propre effet, tout effet pouvant devenir sa propre cause, rien ne distingue l'effet de la cause, sinon l'orientation du temps auquel on les confie. A son tour, la causalité se révèle être une variable directement subordonnée au sens du mouvement temporel. De plus, les deux qualités contraires du temps, connues grâce au cinématographe, s'avèrent incapables de rien modifier à chaque terme des relations dans lesquelles on les introduit, tantôt l'une, tantôt l'autre. Ainsi, non seulement la causalité est une variable inopérante. Il faut donc reconnaître qu'elle n'est pas un phénomène, ce que, d'autre part, admet aussi la conception statistique de l'univers.

Par la mobilité qu'il découvre en toutes choses, par l'espèce de fantaisie, qu'il fait apparaître dans toutes nos estimations d'espace et de temps, le cinématographe met aussi en évidence le caractère accidentel de tous les rapports de coexistence et de succession. Or, ceux-ci se trouvent à l'origine de toute idée d'un rapport de cause à effet, ou, plutôt ils constituent eux-mêmes, sous une autre appellation, cette idée elle-même, à laquelle ils transmettent, non par causalité, mais par identité, l'incertitude, le jeu, la variance dont ils viennent d'être reconnus porteurs. Ainsi, l'expérience cinématographique, en nous apprenant à rejuger, comme essentiellement relatives et variables, les grandeurs ressortissant aux deux premières catégories kantiennes de l'esprit, nous enseigne encore, de ce fait, que la troisième catégorie ne connaît pas, non plus, de valeur absolue. Conjoncture jusqu'ici unique dans l'histoire de la culture, qu'un seul et même instrument agisse, d'une façon si directe et si radicale, comme réformateur, à la fois, des trois ordres fondamentaux de la pensée, après avoir montré l'union profonde de deux notions non moins capitales : celle de la forme et celle du mouvement.

Contre cette importance attribuée à une novation dans les principes les plus généraux de l'intelligence, on peut soutenir d'abord qu'il n'est pas sûr du tout que la pensée guide le comportement dont elle ne pourrait être qu'un

témoin par ailleurs inutile. La lumière des phares indique bien, à longue distance, la route que va suivre une voiture et, cependant, cette clarté ne gouverne pas le mouvement auquel elle est associée. Mais, directrice ou non, la lumière comme la pensée montrent, par leur changement, soit d'orientation soit de procédé, qu'il se produit une modification dans la marche de la machine ou de l'organisme, quelle que soit la cause de cet événement, si cause il y a.

On peut objecter aussi que ce renouvellement de l'idée reste sans effet pratiquement appréciable parce que la foi dans la valeur absolue des mesures spatiales et temporelles, ainsi que dans un déterminisme rigoureux continue à se montrer utile, voire indispensable, dans l'immense majorité des circonstances de la vie courante. Mais l'histoire et l'expérience directe nous enseignent que l'homme est incapable de penser inutilement. Ainsi, lorsque la pensée découvre qu'elle est en train d'évoluer de façon ou d'autre, il y a lieu de croire que cette transformation accompagne déjà un certain devenir de l'activité extérieure, dont l'expansion atteint des zones dimensionnelles plus ou moins éloignées du système centimètre-gramme-seconde, où se situe notre norme.

On peut soutenir enfin – comme il a été dit plus haut – que l'expérience cinématographique, qui paraît présider à une réforme idéologique ou tout au moins illustrer celle-ci, n'apporte que des images dénaturées, obtenues par un artifice arbitraire. Images éventuellement aberrantes quant à l'état actuel de la réalité. C'est là une réserve qui doit être prise en considération et, même, étendue à tout résultat de la méthode expérimentale ; au sein de laquelle l'étude des variations du temps par l'accéléré, le ralenti et l'inversé ne constitue qu'une application, parmi des milliers d'autres, d'un procédé de probation universellement tenu, à tort ou à raison, pour valable. Dans la mesure où une expérience, quelle qu'elle soit, peut prouver quoi que ce soit, l'inversion du temps, qui toujours substitue l'effet à la cause dans un film projeté à contresens de l'enregistrement, démontre que l'inversion des rapports de succession détruit l'habituelle causalité apparente et tend à y substituer le fantôme d'une causalité contraire. Ces deux causalités, symétriques, mais non superposables, peuvent, l'une autant que l'autre, n'être qu'un mythe d'origine statistique.

Le même phénomène apparaît comme cause ou comme effet, comme origine ou comme fin, selon la place qui lui est assignée dans une série, selon la direction du temps, par rapport à laquelle cette série se trouve ordonnée. C'est le vecteur de la dimension temporelle, qui entraîne et oriente le continu auquel il appartient, dans le sens d'une certaine progression des événements. Ceux-ci s'en trouvent tenus pour engendrés les uns par les autres, comme de pères en fils, des antérieurs aux postérieurs. L'espace-temps se suffit à lui-même pour offrir l'aspect d'un champ de forces causales, dont les champs gravifiques, électriques, etc., sont des représentations dérivées, partielles.

Dans le champ terrestre, par exemple, tous les corps sont mus vers le centre de gravité du champ, à cause de la pesanteur. Mais ce qu'est cette attraction, cette pesanteur, comment et pourquoi elle agit, nul ne le sait ; elle est cause, pure cause, cause-type. Or, à les examiner un peu, toutes les supposées forces causales, qui semblent agir dans le continu rationnellement déterminé, se révèlent être des concepts d'une vacuité égale à celle du concept de la pesanteur. Le même insaisissable rien qui est censé causer le mouvement des masses vers un centre d'attraction gravifique, ne paraît aussi que précipiter partout tous les événements vers un centre d'attraction temporelle. Réduite à sa nudité la plus essentielle, la cause de toutes les causes est une attraction qu'un certain point de l'avenir, qu'une sorte de centre du temps exercerait sur tout le contenu de son espace.

Sous le disparate d'innombrables énigmes particulières, la causalité cache le mystère, plus grand, d'une insondable simplicité. Derrière un masque de théâtre, qui est figé dans le tragique, il n'y a qu'un visage neutre mais vivant et capable aussi de traduire la joie. Derrière le rigoureux trompe-l'œil d'une nécessité causale bloquée dans un déterminisme qualitatif à sens unique, il n'y a qu'une suite quantitative dans le temps, sans cesse changeante et parfois réversible. Les fonctions de cause ou d'effet ne constituent que des aspects de localisation temporelle, que des figures de temps. Que le pôle attractif du temps soit tout à coup reporté dans le passé, aussitôt tout l'espace-temps devient apparemment le siège d'une causalité, d'une finalité et, en général, d'une logique diamétralement opposées à celles du continu qui se meut dans le sens des aiguilles de nos montres. Nos horloges ne nous indiquent pas seulement l'heure qu'il est, mais encore la cause et la fin qu'il fait.

C'est bien ce que nous montre l'expérience cinématographique, qui n'est point si isolée d'observations jugées plus scientifiques qu'elle ne puisse être confirmée par ces dernières. Par exemple, telle nébuleuse, nous la voyons aujourd'hui dans son état d'il y a exactement un siècle. L'expansion de l'univers peut faire que cette galaxie et notre globe s'éloignent, l'une de l'autre, tous deux animés d'une vitesse égale aux trois quarts de celle de la lumière. Au bout d'un an, nous pourrons voir la nébuleuse dans un état antérieur, datant de cent ans et six mois d'après notre chronologie. Donc, au cours du laps de temps, pendant lequel, nous, nous aurons vieilli en vivant une année dirigée du passé vers l'avenir, la nébuleuse, elle, aura rajeuni sous notre regard, dévécu six mois dirigés de l'avenir vers le passé. Parce que nous n'avons pas l'occasion de le rencontrer souvent, un tel changement de rythme nous frappe comme s'il était miraculeux, mais il se réduit à n'être qu'un changement de distances spatiales, occurrence la plus familière qui soit. Le temps, c'est aussi de l'espace ; la cause, c'est aussi du temps. Cette inextricable compénétration, cette complète interdépendance de l'espace, du temps et de la causalité, le cinématographe nous les rend maniables, visibles aussi

facilement que par un jeu, que par un tour de physique amusante. Le miracle de Josué est devenu une récréation mécanique, une prestidigitation pour amuser et faire rire en société.

Il peut encore souvenir à quelques-uns de l'étonnement scandalisé, manifesté par certains interlocuteurs de l'un ou l'autre des frères Lumière, à chaque fois que ceux-ci se laissaient aller – même longtemps après la parution d'*Intolérance* – à avouer qu'ils tenaient le prodigieux développement du cinématographe comme art spectaculaire pour un accident d'importance secondaire. Ces inventeurs semblaient déconsidérer leur propre découverte, en continuant à n'y voir surtout qu'un instrument de laboratoire, qu'un jouet de savants. Il n'y eut presque personne alors, qui comprît la justesse de cette orgueilleuse modestie. Il se peut que, depuis, les Lumière se soient inclinés à admettre le prestige artistique de l'industrie cinématographique. Mais, sous ce radieux clinquant, la valeur la plus significative de l'invention du cinéma reste d'avoir apporté la possibilité d'expériences qui contribuent à promouvoir le relativisme aussi caractéristique de l'esprit de notre temps que l'humanisme et l'encyclopédisme furent caractéristiques respectivement de la Renaissance et de la Révolution. Par relativisme, on entend une forme de mentalité consciente de son incapacité de connaître ou de créer, dans quelque domaine que ce soit, des valeurs fixes et des systèmes absolus. Ce relativisme n'est pas à confondre avec la relativité einsteinienne, qui n'en constitue qu'une doctrine particulière et, d'ailleurs, contradictoire en partie, englobée dans un vaste vent de pensée, dont le souffle fait reculer et supplante le climat cartésien et kantien. Cet anticyclone se propage par le moyen de l'écran où de merveilleux personnages, de passionnantes intrigues vulgarisent subrepticement une philosophie révolutionnaire, ennemie de toute stabilité, destructrice de tout ordre ferme, diabolique assurément.

Malebranche, le plus intelligent des premiers cartésiens et leur meilleur théologien, reprenant un thème d'Aristote, intégrait Dieu, autant que possible, dans le mécanisme rationnel de l'univers, sous forme de cause première. Que cette cause originelle dût aussi apparaître comme fin dernière, la foi, pour rationnelle qu'elle prétendît devenir, n'en était pas à un mystère près et acceptait ce cumul illogique. Celui-ci ne se montra gênant que lorsqu'il conduisit à soupçonner que la cause et la fin, la cause-fin ou la fin-cause, constituaient non pas des valeurs essentielles mais seulement des aspects fonctionnels, parfaitement détachables de la nature intime des choses. Si l'esprit s'habitue à une conception statistique, l'induction physique de Dieu, mère gigogne de tous les rapports de cause à effet, lui devient inutile. Déjà, dans la conception, actuellement courante dans le domaine scientifique, d'une causalité restreinte à l'état probable, facultative et approximative, on ne voit pas comment le postulat théologique peut s'accommoder d'une cause suprême, qui n'est plus que partiellement maîtresse de ses effets.

PLURALITÉ DU TEMPS ET MULTIPLICATION DU RÉEL

Retour à la table des matières

Nous n'avons pas épuisé le scandale que nous propose l'anti-univers visible à l'écran.

La découverte de ce monde à l'envers nous a appris que l'appareil cinématographique fabrique, pour y inscrire les événements, une qualité particulière de temps, qui est toujours à dimension unique, mais à double sens. Si cette spécialité ne nous reste pas entièrement incompréhensible, c'est que nous en possédions déjà une certaine expérience psychique : il nous arrive parfois de rechercher un souvenir en partant d'éléments plus récemment enregistrés par la mémoire, pour redécouvrir un passé plus ancien. Certains de nos rêves peuvent aussi s'ordonner de cette façon-là. Mais, en général, nous accordons peu d'attention à notre vie mentale la plus intérieure. Largement extraverti, notre esprit néglige la fantaisie du temps intime, pour reconnaître le maximum d'importance à la notion de temps irréversible, qui lui vient des données sensorielles. Or, le propre des images animées est justement de pouvoir faire réapparaître et d'accréditer la réversibilité du temps – tenue jusqu'ici pour un artifice purement intérieur – comme résultat d'une expérience visuelle, recueillie au dehors.

Ainsi, nous pouvons déjà distinguer au moins deux sortes de temps l'un réversible, l'autre irréversible. Les temps réversibles de l'expérience psychique et de l'expérience cinématographique, nous éprouvons qu'ils peuvent varier aussi quantitativement, c'est-à-dire qu'ils embrassent une gamme infinie de rythmes différents, plus ou moins lents, plus ou moins rapides. Par contre, le temps irréversible de l'expérience physique et physiologique nous semble, au premier abord, constituer une valeur homogène et stable. Mais cet aspect d'unité et de fixité ne résiste pas à l'examen. Dans le temps irréversible, on doit distinguer, en effet, le temps cosmogonique (dont l'irréversibilité, d'ailleurs, devient douteuse) et le temps astronomique, auxquels,

malgré leur parenté, on n'a encore découvert aucune commune mesure. Pareillement, on ne connaît toujours pas de rapport d'équivalence entre le temps géologique et le temps historique, pourtant proches l'un de l'autre, qui, tous deux, ressortissent de la même catégorie irréversible. Irréversible encore, le temps biologique, qui, lui, se montre variable par la vitesse variable des proliférations cellulaires. Enfin, le temps de la vie atomique, si peu connu qu'il soit, s'annonce capable peut-être de servir à l'établissement d'un étalon physique universel. Incomplète, cette énumération suffit cependant à montrer que nous pouvons concevoir plus ou moins clairement ou confusément une foule de temps qui demeurent difficilement comparables entre eux. Certains de ces temps se révèlent expérimentalement variables ; d'autres, réversibles ; quelques-uns, variables en quantité et réversibles.

Le temps cinématographique, qui forme, déjà à lui seul, une matrice de rythmes divers et qui présente variabilité de vitesse et réversibilité sous des aspects visuels particulièrement explicites, ne fait que mieux attirer notre attention sur la pluralité fondamentale de l'idée de temps. Nous appelons temps le résultat d'une cote mal taillée entre un grand nombre de données disparates, qui ne parviennent à s'accorder, quand elles y parviennent, que très approximativement ; une moyenne souvent trompeuse, inconsciemment calculée à partir de valeurs parfois si différentes qu'elles ne devraient pas pouvoir être appariées. Assurément, il arrive qu'il faille opérer sur des pommes, des fraises et des noix, puis exprimer la somme ou la différence en fruits ; seulement, on ne sait plus alors de quoi vraiment il s'agit. Ainsi, il n'existe pas de temps pur et uniforme, sinon comme symbole mécanique. Il y a un foisonnement de temps individuels, hybrides, juxtaposés ou incohérents, imbriqués ou contradictoires, que, pour les besoins de la vie courante, on force à se raccorder tant bien que mal à l'un d'eux, dont la supériorité sur les autres n'est que d'utilité pratique.

Cette pluralité du temps conduit à la compréhension aisée d'une certaine réversibilité du temps, sans avoir à prouver, d'ailleurs, que ce qui a été accompli une fois, puisse ou ne puisse pas être défait ou refait. Lorsque, sur deux voies parallèles, un train en devance un autre, on peut dire et même voir que le second train recule par rapport au premier. De façon analogue lorsque deux temps de même sens mais de vitesses très différentes viennent à se mettre en parallèles, il apparaît que les événements de l'un de ces temps rajeunissent, si on en juge selon les repères de l'autre temps. A supposer qu'il existe une autre Terre dans l'une des galaxies lointaines qui nous semblent en fuite, et que nous disposions de moyens d'investigation suffisamment puissants, nous pourrions voir, dans la symétrie temporelle inverse de ce monde hypothétique, les poursuivis poursuivre les poursuivants, les prédécesseurs remplacer leurs successeurs, les vaincus triompher de leurs vainqueurs, les assassinés recevoir la vie des coups de leurs assassins. Ainsi, on saisit que ce qui signifie avenir pour un observateur, puisse signifier passé pour un autre,

de même que notre bas se traduit par haut en Nouvelle-Zélande. Pas plus que de haut et de bas, il n'y a d'avenir ni de passé absolus, uniques, universels. Nous ne connaissons que des vitesses et des directions relatives, définies par comparaison, par différence entre elles.

Partout, toujours, la réalité d'un phénomène apparaît comme fonction directe d'une certaine pluralité de comparaisons, de relations spatiales et temporelles. Et, de même qu'il existe un seuil d'excitation, en deçà duquel aucune sensation ne se produit, il y a un seuil de localisation, c'est-à-dire de relation dans l'espace-temps, en deçà duquel la conscience n'enregistre pas de réalité. Chacun de nos sens n'est capable de connaître qu'une gamme limitée de certains mouvements. De part et d'autre de l'infrarouge et de l'ultraviolet, il n'y a qu'une nuit, dans laquelle cette machine à démultiplier les rythmes des ondes à photons, cette boîte de vitesses qu'est la rétine, ne sait plus calculer. De part et d'autre de l'infragrave et du supra-aigu, il n'y a que silence. Pareillement, notre esprit n'est accordé à concevoir le réel que dans une certaine zone quantitative de données spatio-temporelles. S'il n'y a pas assez ou s'il y a trop de références, de part et d'autre de ces bornes de la réalité, rien ne peut exister pour nous. Entre les deux zones extrêmes de réalité naissante et de réalité évanescente, on peut tracer une courbe où se situent tous les degrés du réel, qui, d'abord croissants puis décroissants, varient de façon d'abord directement puis inversement proportionnelle au nombre de références, de dimensions, de rythmes que cumule un phénomène.

Toute réalité – et celle du temps – apparaît comme un phénomène quantifié et variable, fonction de sa pluralité. Le réel n'a pas de valeur absolue ; il n'est pas une essence permanente sous une diversité d'attributs relatifs ; il n'est, lui-même, qu'une fonction de relations. La plus extrême réalité que nous sachions atteindre d'un objet, c'est une fonction, ce sont des relations. Au-delà de cette existence fonctionnelle et relative, non seulement on ne réussit à rien établir de plus ferme, mais encore on a le sentiment, comme d'évidence, qu'il est vain de chercher, qu'il n'y a rien à découvrir. Telle est la fin de non-recevoir, à laquelle aboutit la quête de l'objet : il n'y a pas d'objet, pas de support, pas de permanence. Ce qui en tient lieu, ce qui en fait fonction, c'est aussi une fonction, un nœud de rapports variables, de simultanéités et de successions approximatives, un multiple de relations mobiles dans l'espace et le temps, décorées en liens de nécessité, en enchaînement de cause à effet. Mais où est la substance qui tendrait ce réseau de mesures, c'est-à-dire de pensées ? Tout est dimension et fonction de rien, dimension de dimension et fonction de fonction, dimension et fonction pures. Tel se révèle un système de relativité vraiment générale. A cette philosophie créée par les machines des physiciens, qui vaut ce qu'elle vaut, qui est jeune mais qui mûrira et qui sera dépassée à son tour, le cinématographe apporte maintenant son énorme puissance de divulgation.

Que tout ne soit que pensée, l'idéalisme pur le soutient avec constance depuis quelques millénaires. Cependant, en s'ajoutant à ce vieux corps de doctrines, l'idéalisme machiniste et relativiste peut lui apporter renouvellement et précision, en s'écartant de la formule classique qui nie l'existence matérielle de la matière, considérée comme une illusion ou une hallucination. L'idéalisme nouveau prétend, au contraire, que la substance est un produit *réel* de la pensée.

La matière, expliquent les physiciens, se fait d'énergie, quand celle-ci se condense en grains, c'est-à-dire quand son action se trouve quantifiée et située par un nombre suffisant de mesures, de relations. L'énergie se transforme en matière, dès que l'esprit peut la penser dans le cadre complet de l'espace-temps. Ainsi, c'est la pensée qui, en définitive, opère la miraculeuse transmutation de l'immatériel en matériel ; c'est, soumise à certaines limites, la multiplicité de l'idée qu'on peut se faire de quoi que ce soit se trouvant encore à l'état de rien matériel, qui fait, de ce plus ou moins irréel, quelque chose de plus ou moins réel. Tout n'est que pensée, mais non pas toujours et partout de la même espèce de pensée. Quand une idée atteint une certaine densité, un certain nombre, elle émerge du domaine de l'esprit, elle cesse de paraître un phénomène purement intérieur, une réalisation mentale et immatérielle ; elle se produit dans le monde extérieur comme une réalité physique ; elle devient une pensée matérielle, un objet.

Cette création de la réalité par la pensée apparaît très clairement dans les résultats auxquels a abouti la mise en œuvre de l'importante instrumentation dont, de plus en plus, se sert la science. Par exemple, les instruments qui ont multiplié les composantes pensables de la vague idée qu'était l'électricité, impondérable et à peine mesurable il y a deux siècles, en ont fait un groupe de corps quasi tangibles : les électrons. De même, dans la mesure où se compliquait le faisceau de références permettant de situer des maladies, celles-ci quittaient le rang de pures entités, aspects du courroux des dieux et de la virulence des démons, pour se transformer en actions de vapeurs, de fluides, d'humeurs peccantes – conception déjà semi-matérielle – et, enfin, en intoxications microbiennes, en floculations de colloïdes. Tant que la fonction visuelle ne pouvait être pensée que confusément dans son ensemble, les vitalistes trouvaient à y placer une âme de 1'oeil. Mais, parce que, dans cette âme, peu à peu, se trouvèrent définis d'assez nombreux rapports spatio-temporels, bientôt elle ne fut plus qu'un complexe de réactions bio- et photo-chimiques. Dans tous ces cas et des milliers d'autres, ce sont des instruments qui, en créant de nouvelles apparences et de nouvelles relations, ont étoffé la pensée au point de lui permettre de créer de nouvelles réalités. Que celles-ci gardent quelque chose du caractère imaginaire des mythes auxquels elles succèdent, nul ne peut sérieusement le contester. Cependant, nul ne peut, non plus, sérieusement nier que les sécrétions de l'hypophyse et du corps jaune soient tout de même des symboles plus chargés de réalités fonctionnelles que la métaphore du

carquois et des flèches d'Éros. Les instruments, en multipliant la pensée, ont multiplié le réel.

A cette prolifération de la réalité matérielle par alourdissement quantitatif des représentations idéales, l'instrument cinématographique apporte sa part qui n'est pas des moindres. En effet, le cinématographe distingue dans la pluralité du temps et y ajoute une nouvelle espèce de temps, extrêmement déformable. Ce temps-là n'est nécessairement ni uniforme, ni uniformément accéléré ou ralenti, et les figures qui se trouvent déplacées dans un tel mouvement, ne restent pas semblables à elles-mêmes. Ainsi, dans un film de ralenti, enregistré de sorte que la valeur temps y passe, en cours de prise de vues, du rapport 2 au rapport 14, on voit bien que les images successives d'un même geste ne sont pas superposables. En utilisant, pour la représentation d'un même modèle, des dispositifs qui fassent jouer non seulement le ralentissement variable mais encore l'accélération variable et l'inversion du temps cinématographique, on verrait aussi que, des apparences ainsi obtenues, aucune n'est égale à une autre. Inconstante mobilité des formes, qui, d'abord, rencontre naturellement la méfiance de notre esprit empiriquement dressé, depuis on ne sait combien de siècles de siècles, à rationaliser l'expérience d'un continu euclidien, plutôt galiléen même que newtonien, cartésien aussi, c'est-à-dire homogène, non déformant et indéformable, partout et toujours identique. Mais, d'autre part, comme une prodigieuse richesse, l'écran révèle un foisonnement d'êtres qui n'avaient pas encore existé. Le temps, sans lequel il n'y a d'idée complète, ni vraie ni fausse, de rien, vient à être lui-même diversifié à un point qu'on ne savait jusqu'ici imaginer. Désormais, une pluralité supplémentaire peut compliquer, alourdir, matérialiser une foule de symboles, en les dotant d'innombrables réseaux de relations inédites, toujours modifiables, sans cesse renouvelées.

Ainsi, le cinématographe détient un pouvoir de multiplication du réel, supérieur à celui de tout autre instrument jusqu'ici connu et utilisé, parce qu'à l'écran, nous rencontrons, pour la première fois, une représentation visuelle d'un univers transcartésien, d'un espace-temps hétérogène et asymétrique, d'un continu à quatre inconstantes, où la forme est fonction d'un mouvement variablement varié, dont elle suit la mobilité. Cet étonnant pouvoir ; il est vrai, on ne l'emploie encore que par le détour du spectacle amusant, timidement, d'abord par ignorance, ensuite par une sorte de crainte obscure, de vague répugnance devant un mystérieux danger. Danger il y a. Souvent, ce n'est pas impunément que l'on met en œuvre la puissance et l'intelligence de machines à peine nées, mal domestiquées, sauvages, qui obéissent plus ou moins à la gouverne humaine et qui, plus sûrement, gouvernent l'homme. On ne sait pas encore ce que fera ou ne fera pas la bombe atomique et si la désintégration ne dévorera pas, d'un coup, ses dompteurs avec toute leur espèce. L'extraordinaire force réalisante, matérialisante, du cinéma rayonne déjà à travers la banalité des scénarios, au récit desquels on l'emploie, pour brûler de convic-

tion des populations entières. Avant d'écraser le Japon, les électrons mobilisés se sont contentés de percer un petit trou dans le gilet de Pierre Curie.

L'HÉRÉSIE MONISTE

Retour à la table des matières

Le cinématographe nous est apparu comme le propagandiste d'un irréalisme qui tient la fonction pour dernière substance, la relation immatérielle pour seule réalité matérielle. En même temps, le cinématographe, parce qu'il crée des rapports nouveaux entre les figures du monde, agit comme un génial augmentateur de la réalité des choses. Ce double rôle du même instrument n'est pas contradictoire, puisque les réalités révélées à l'écran ne sont, comme toute réalité, que des groupements de références, que des nœuds d'idées, d'autant plus aptes à être matérialisés qu'ils se montrent plus riches fonctionnellement.

L'univers cinématographique peut encore sembler exposé à une autre contradiction. On sait qu'à l'écran, par de simples variations de la perspective spatio-temporelle, notamment par le jeu de l'accéléré et du ralenti, on obtient une mobilisation générale des formes : des cristaux végètent et se déplacent ; des plantes agissent et s'expriment ; des visages et des gestes humains s'abêtissent et s'animalisent ; des êtres vivants involuent et se minéralisent, puis, à volonté, se réaniment, retrouvent leur intelligence et leur âme. Ainsi devient évident le caractère arbitraire et relatif des frontières, par lesquelles nos classifications ont voulu segmenter la continuité des formes, compartimenter l'unité de la nature. Ainsi, de proche en proche, s'effritent les cloisons étanches établies entre l'inerte et le vivant, le mécanique et l'organique, la matière et l'esprit, le corps et l'âme l'instinct et l'intelligence. Toute forme n'est qu'un moment d'équilibre dans le jeu des rythmes dont le mouvement constitue partout toutes les formes, toute la vie. Le vieux monisme de la kabbale, de l'alchimie, de tant de doctrines ésotériques, se trouve à nouveau prêché, toujours sur le mode confidentiel, dans la pénombre de vastes salles. Mais, cette philosophie d'unicité ne s'oppose-t-elle pas à la pluralité essentielle du réel, que le cinématographe enseigne aussi ?

Dans les religions évoluées, il semblerait que la croyance à un dieu unique dût présider à l'édification de doctrines purement monistes. On pourrait donc s'attendre à ce que le cinématographe moniste, en contredisant ici ses ten-

dances diaboliques, vînt, pour une fois, soutenir le mythe divin. S'il n'en est rien, c'est que le monothéisme a dû se construire une philosophie dualiste. En effet, à partir de ses postulats traditionnels, la théologie se développa sur deux plans très différents : l'un rationnel, l'autre moral. Aussi, pour permettre à Dieu d'être l'un et le tout, en même temps que la perfection de la justice, voire de la bonté, le monothéisme fut obligé de rejeter, hors de ce tout divin, une masse d'éléments devenus incompatibles avec l'affinement de l'éthique. D'où une doctrine qui divise l'univers en un empire noble et un empire bas, en bien et en mal, en esprit et en matière, en Dieu et en Diable. Ce dualisme essentiellement qualitatif, qualitativement irréductible, qui ne peut passer pour monothéisme qu'à la faveur d'une absence quasi totale d'esprit critique, forme ce qu'on appelle communément le spiritualisme et qui, en fait, est la seule conception vraiment matérialiste du monde, la seule qui admette l'existence d'une pure matière par opposition à un pur esprit.

Les monismes authentiques, idéalisme et matérialisme purs, ne peuvent, en effet, se réclamer ni de l'esprit ni de la matière en tant que principes antagonistes, puisqu'ils ne les distinguent pas l'un de l'autre et ne les connaissent pas comme qualités différentes. Pour des homuncules qui verraient tout en rouge ou tout en vert, il n'y aurait ni vert ni rouge, parce qu'il n'y a pas de couleurs, complémentaires ni autres, dans une vision monochromatique. Dans le vert exclusif comme dans le rouge exclusif, il y a seulement des degrés différents d'intensité lumineuse. Et les voyeurs de rouge seul ainsi que les voyeurs de vert seul parleraient le même langage, apprécieraient uniquement l'ombre, la pénombre, la pleine clarté. De façon analogue, s'il n'y a que matière ou s'il n'y a qu'esprit, c'est qu'il n'y a ni matière ni esprit, mais quelque chose ou rien qui est, simultanément, plus ou moins matière, plus ou moins esprit, qui est matière et esprit.

En ce sens, depuis des années, la science, notamment la physique elle-même, a cessé d'être matérialiste. Elle n'oppose pas l'atome matériel à la radiation immatérielle, elle les inscrit dans le même schéma de généralité mathématique et de possibilité phénoménale ; elle les montre unissables, concourants, coopérants, formes étroitement apparentées, procédant l'une de l'autre, interchangeables. Aujourd'hui la physique embrasse aussi un domaine de haute spiritualité, où l'objet n'existe encore qu'à l'état virtuel, et toute une suite ininterrompue de règnes sans frontière, intermédiaires entre la pensée et la chose, où le mouvement se situe, où la fonction se fait poids, où la matière, fille du nombre, devient, sans cesser d'être un rythme, une éventualité, une idée.

Par contre, le dualisme théologique reste le refuge du matérialisme qui, pour isoler artificiellement l'âme et la vie, ne veut naïvement connaître, d'une foule d'êtres, que les apparences les plus brutes, que nous en donnent le sens. La catégorique simplicité qui oppose, dans la création, la pureté du pur esprit

à l'impureté de la pure matière, l'antithèse manichéiste et cartésienne, janséniste et bergsonienne, a été, depuis l'origine des religions et des philosophies, l'assise, le dogme fondamental, le germe d'incohérence aussi, le point de rupture de toute l'idéologie officiellement admise, dont l'hypothèque pèse encore lourdement jusque sur les rudiments de pensée et les moindres propos de l'homme de la rue, notre contemporain.

Le dualisme classique est une pluralité double de qualités, les unes spirituelles, les autres matérielles, qui se veulent incommensurables entre elles, d'un groupe à l'autre. D'où d'insurmontables difficultés dans toute tentative de construction de l'univers, quand l'expérience oblige continuellement à confronter les éléments appartenant à chacun des deux ensembles qualitatifs. D'autre part, le pluralisme du réel, tel qu'il est indiqué ou confirmé par le cinématographe, bien qu'il soit non pas seulement double, mais infiniment nombreux, reste réductible à l'unité, car il s'agit d'un pluralisme exclusivement quantitatif. S'il existe, au sein de celui-ci, toutes sortes de qualités infiniment diverses, elles ne prétendent cependant pas être d'essences différentes et inconciliables ; elles admettent toutes, bien au contraire, la même origine, la même nature profonde ; elles sont, toutes, des effets du nombre, des aspects de la quantification du mouvement-forme, effets et aspects parfaitement déductibles les uns des autres et mariables les uns aux autres.

Effectivement, dans la représentation cinématographique, pour faire passer, par exemple, telle forme de l'inertie cristalline à la vie végétale ou animale, il suffit de modifier le rapport entre les vitesses d'enregistrement et de projection, c'est-à-dire de douer cette forme d'un autre rythme temporel, ici plus rapide. Or, qu'est-ce que le rythme temporel, qu'est-ce que le temps, sinon une dimension, une mesure des mouvements d'un phénomène ? La transmutation de l'inerte en vivant, du minéral en végétal, d'une qualité spécifique en une autre, résulte d'une accélération ou d'un ralentissement de mouvement, d'une augmentation ou d'une diminution de vitesse, de quantité relative de temps. C'est par une multiplication de leurs propres mouvements fonctionnels, que la pensée devient matière, que la matière devient organisme, que la réaction bio-chimique devient pensée, en fermant un cycle que voulaient déjà désigner et dissimuler tant de vieux symboles, enseigner et garder tant de vieilles doctrines initiatiques.

Si la qualité n'est pas construction du nombre, elle reste incompréhensible, comme une essence inanalysable, qui exige sa création particulière, spécifique. Autant de qualités, autant d'essences, autant de créations premières. Mais la loi d'économie, qui ne laisse vivre que ce qui sert, veut que périssent aussi les mystères qui sont devenus inutiles. Ainsi, la plupart de ces spécificités, sinon toutes, qui faisaient de la nature comme un peuple de personnalités non pareilles, impénétrables à l'intelligence, trouvent aujourd'hui, sur le plan mathématique, leur commune mesure d'analyse et le moyen commun

d'expression de leurs formes. Ces orgueilleuses essences qui se prétendaient intangibles, ne sont encore que des attributs nombrés de quelque chose dont on ne sait rien d'autre que cela qu'il est nombrable. Par exemple, les centaines de couleurs, les milliers de teintes, dont le ciel, la mer, la montagne se parent à l'aurore ou au couchant et qui hypnotisent le spectateur dans une extase mystique, nous savons qu'elles ne sont, toutes, qu'une seule espèce de vibration, de mouvement, qui ne varie que par son rythme, que par sa quantité de temps, que par son nombre.

Le mystère, à vrai dire, ne disparaît pas mais il se résume, il se concentre. Tout phénomène revient à n'être qu'un acte accompli par très peu d'espèces différentes de corpuscules ou, même, de possibilités corpusculaires, qui diffèrent davantage seulement par les nombres, selon lesquels leurs groupements s'organisent et se meuvent. Ces corpuscules matériels eux-mêmes, ainsi que leurs radiations immatérielles, ne sont d'ailleurs pas loin d'avoir résolu leurs dernières différences dans une unique nature commune, l'énergie, qui ne se diversifie que par quantifications différentes, que par nombre. Or, qu'est l'énergie, tout au moins l'énergie actualisée, sinon mouvement ? Toute chose n'est donc que mouvement quantifié, c'est-à-dire mouvement pensé au moyen de l'espace-temps. Et voilà pourquoi, comme le montre l'expérience cinématographique, dès qu'on modifie le rythme temporel dans lequel un phénomène est représenté, celui-ci se trouve comme miraculeusement dénaturé, transspécifié, rejeté d'une catégorie dans une autre.

Tout le matériel et l'immatériel n'est fondamentalement que mouvement. Mais mouvement de quoi ? De cette véritable essence des choses, qui serait la chose mue, nous savons seulement qu'elle doit être mobile et nombrable, donc nombreuse aussi. Le nombrable mobile, le nombre en mouvement, le mouvement plural et quantifié, tel est le support absolument dénué de consistance, l'aliment totalement dépourvu de réalité matérielle, sur et avec lequel la pensée construit le réseau de relations, de localisations spatio-temporelles, qui constituent, en fin de compte, tout le réel solide et pondérable.

Ce système, Pythagore et Platon, s'il n'est pas sûr qu'ils l'aient inventé, en ont assurément tracé un schéma. Les machines de notre époque nous obligent à le repenser. D'Einstein à Millikan, de Planck à de Broglie, les investigations des grands savants contemporains le confirment. De Ribot à Poincaré et d'Eddington à Bachelard, les études des grands philosophes modernes le précisent. L'essence est nombre, enseignait le sage mystérieux de Crotone. L'essence est idée, professait le magistral disciple de Socrate. L'essence, suggèrent nos instruments actuels, est idée de nombre en mouvement. La métaphysique, par quoi Aristote entendait seulement les à-côtés de la physique, est devenue la protophysique, le fondement de toute connaissance, la plus réaliste des sciences.

L'HÉRÉSIE PANTHÉISTE

Retour à la table des matières

Parce que son organisation native est celle d'un appareil à faire varier les vitesses de temps, le cinématographe, comme tous les spécialistes, tend à exagérer peut-être l'importance de sa spécialité, à proposer de tout expliquer sous le jour de la déformation temporelle. Cette tendance trouve à s'exercer d'autant mieux qu'elle correspond à une réaction normale, de curiosité et d'engouement, dans notre esprit rendu enfin conscient de sa précédente pénurie d'intuitions concernant le temps. Sans doute, le cinématographe n'est pas absolument le seul instrument qui, tout récemment, ait fait apparaître les valeurs de temps dans le champ de l'expérience et qui ait créé ainsi un temps dirigeable. Mais, dans les domaines de l'astro- de la microphysique, où, principalement, cette nouvelle économie du temps dispose aussi de moyens de s'accréditer, elle n'offre que des formes abstraites ou très indirectement sensibles, qui attirent l'attention seulement de quelques initiés. Par contre, l'écran est bien le premier lieu où la masse d'un public moyen puisse acquérir, par connaissance visuelle, aussi directe et aussi éloquente qu'il soit possible de l'imaginer, une notion d'espace à temps variable.

Ainsi s'est déjà ouverte une nouvelle ère philosophique, que le cinématographe ne doit certes pas prétendre avoir inaugurée, mais dans laquelle il est jusqu'ici seul à jouer le rôle indispensable d'appareil vulgarisateur. C'est en bonne partie grâce à cette machine que nous paraissent si périmés aujourd'hui les systèmes de l'ère kantienne à peine close, qui posaient le temps comme un élément simple de la pensée, révélé et immuable, et qui, eux-mêmes, avaient succédé aux systèmes de l'ère purement cartésienne et spinozienne, dont l'architecture, plus fruste encore, n'explicitait guère la durée. S'il n'est, cependant, pas juste de reprocher à Descartes et à Spinoza d'avoir si peu connu le temps, ni à Kant de l'avoir tant méconnu, puisque ces philosophes manquaient de moyens expérimentaux qui leur pussent fournir matière à penser et repenser le temps, il serait injuste aussi de blâmer certains théoriciens actuels de développer, peut-être avec quelque exagération, la fonction du temps dans leurs systèmes, quand l'expérience moderne crée des données qui obligent ces observateurs à concevoir et reconcevoir sans cesse des normes temporelles différentes. Encore une fois, remarquons ici que ce sont des instruments, des mécanismes, qui sont les grands responsables de la transformation des philo-

sophies à unique et fixe valeur de temps, en philosophies à temps multiple et variable, à temps miraculeux.

Miraculeux, tel apparaît d'abord, à tous les spectateurs, le temps qui règne à l'écran et qui entretient là comme une dernière réserve du féerique, comme un parc international du merveilleux, où l'homme préserve de l'extinction totale l'espèce vieillissante du prodige. Avant d'être disséqués parfois jusqu'à leur squelette abstrait, les aspects de l'univers, révélés par la souplesse de l'espace-temps cinématographique, sont toujours et restent souvent à jamais de mystérieux fantômes, surgis d'un nouvel au-delà et y retournant s'évanouir, aussi étonnants par leur apparition que par leur disparition.

Sous ce jour brut de mystique, la désorganisation du normal, qui conduit par analyse à la désintégration du réel, nous réapprend le miracle. Tout le monde croyait savoir ce qu'est la germination d'une graine et personne ne jugeait plus digne d'attention un phénomène si banal. Mais voici qu'à l'écran, un vulgaire haricot, deux cents fois grossi dans l'espace, dix mille fois accéléré dans le temps, se gonfle de toute sa puissance de vie, tressaille dans les affres de l'enfantement, se distend puis se contracte dans l'effort, se ride d'épuisement, se déchire enfin, éclate, laisse jaillir un stylet, un ver, un doigt, comme un bec de poussin émergeant de sa coquille. Ce bec s'ouvre en deux tentacules qui s'allongent, hésitent, tâtonnent, expérimentent, apprennent à distinguer le haut et le bas, à choisir entre les ténèbres et la lumière, entre leur bien et leur mal, et qui construisent ainsi un système d'univers, simple mais suffisant et nécessaire pour y diriger leurs mouvements. Ceux-ci sont loin d'être parfaits d'emblée. Dans leurs obscurs calculs d'orientation, la tige comme la racine commettent des erreurs, les corrigent, s'écartent de la verticale, tendant à y revenir, décrivent autour d'elle une interprétation spirale approchée. Comme l'homme, elles se laissent abuser et stimuler par de faux soleils, déprimer par de fausses nuits. Leur geste rappelle ceux des tout petits enfants qui, pour saisir un objet, lancent leur main d'abord un peu trop à gauche, puis un peu trop à droite, ou trop loin ou trop près, et qui encadrent le but visé d'un réseau de relations, progressivement resserré jusqu'à un degré de précision, assurément encore imparfait mais pratiquement suffisant. Ainsi vue grâce au cinématographe, une germination n'est pas un mystère, pas un miracle ; elle est le mystère de cent mystères, le miracle de mille miracles. S'agit-il de botanique ou, ensemble, de chimie et de mathématique, de psychologie et de physique, de géométrie et de mécanique ? Non seulement la vie est partout, mais aussi l'instinct et l'intelligence et l'âme.

La transformation des apparences dans la variabilité de l'espace-temps cinématographique nous guérit de notre inattention, de notre aveuglement par l'habitude. Sous leur innocent air d'aller de soi, les conjonctures les plus communes, les plus claires, celles qui n'exigeaient plus aucune explication, révèlent soudain une complexité stupéfiante et une inexplicable obscurité. Le

cinématographe rend l'acuité de l'étonnement à notre regard et à notre esprit, usés par la routine des aspects et des problèmes trop coutumiers. Eckermann fait dire à Goethe que l'étonnement est l'attitude spirituelle la plus noble. C'est, en tout cas, la plus féconde dans un climat mental d'inquiétude suffisante.

Devant le spectacle de la nature, renouvelé par la représentation cinématographique, l'homme retrouve quelque chose de son enfance spirituelle, de l'ancienne fraîcheur de sa sensibilité et de sa pensée, des chocs primitifs de surprise, qui ont provoqué et dirigé sa compréhension du monde. Ainsi, devant ces merveilles que sont la naissance d'une plante ou la multiplication de cristaux, vues à l'accéléré, la reptation de l'eau ou du feu, vue au ralenti, l'explication qui s'impose d'abord au spectateur, appartient au vieil ordre animiste et mystique. La vie est une essence universelle, manifestation primordiale de l'existence divine. Puisque la même vie meut toutes les apparences, le même Dieu, unique et un, constitue le principe immanent de toute chose.

D'un tel panthéisme moniste, Spinoza donne, sans doute, la formule la plus rationalisée mais viciée, en son centre, par l'impossibilité de renier tout à fait le matérialisme physique de la conception dualiste, qui régnait presque sans partage à l'époque. C'est à établir une physique de Dieu, que prétendait le philosophe. Il y échoua, faute de connaître un système d'échange entre les deux substances cartésiennes fondamentales, incompatibles par définition entre elles : la pensée et l'étendue, le volume, le solide. Mais, pour nous, les développements de l'ultra-physique nous habituent à admettre presque facilement l'articulation entre l'esprit et la matière ou, plus exactement, leur profonde consubstantialité. La matière, savons-nous, n'étant qu'énergie approximativement localisée, c'est-à-dire mouvement quantifié, organisation de nombres, constitue une réalité en quelque sorte amphibie, à double forme de vie, dont un stade, virtuel et mathématique, contient les probabilités qui régissent ses propres mues en phénomènes de l'autre stade, matériel, pondérable, déterminé. Le principe est inhérent à l'objet, comme l'objet est intrinsèque aux nombres qui le font. La matière et l'esprit ne sont que, l'un de l'autre, des modes interchangeables. Dieu, s'il est esprit par excellence, doit aussi former la matière par excellence, y résider, être elle. Aujourd'hui, la piété de quelques savants conçoit volontiers Dieu mathématicien. Il ne s'agit pas tout à fait de cela. Il s'agit de Dieu qui est la mathématique elle-même, dont l'univers constitue une opération sensible. Ce panthéisme pythagorique et platonicien, cette mystique de l'algorithme représentent la manifestation la plus abstraite, et en ce sens, la plus élevée de la tendance religieuse, qu'il faut reconnaître très difficilement coercible.

La fonction fondamentale de l'esprit humain est celle d'un miroir qui serait en même temps une machine à calculer algébriquement, et machine fort

compliquée. Tout homme, même si, consciemment, il ne sait rien et n'a jamais seulement entendu parler de calcul infinitésimal, différentiel, intégral, ni d'opérations sur les groupes et les ensembles, inconsciemment met sans cesse en œuvre tous ces procédés mathématiques pour former le moindre jugement, la plus simple appréciation. Estimer, comprendre, imaginer, cela revient toujours à nombrer dans le cadre des algorithmes organiques de l'intelligence. Une machine comptable, dès que ses rouages tournent, produit et ordonne des chiffres, sans se préoccuper de leur degré de réalité ou d'irréalité, de vérité relative ou absolue. L'esprit, dès qu'il est mis en branle, produit et ordonne lui aussi, des nombres, mais, à ces nombres, il prête foi ; il ne se limite pas à les considérer sous le seul jour de leur vérité pratique, de leur utilité ; il en exige une signification transcendante, une vérité éternelle.

Cependant, nous voyons trop bien, maintenant, comment se fabriquent les éléments de cette transcendance et le peu de sûreté qu'ils peuvent lui donner. A un système pensant de deux miroirs parallèles, il suffirait d'un seul objet, parfaitement asymétrique et exactement borné, pour concevoir un univers multiple, symétrique, illimité, l'harmonie des nombres et des formes, l'infinité de l'étendue. Ainsi on aperçoit que toutes nos constructions idéologiques, si elles ont peut-être, à leur point de départ, quelque rapport avec une fonction d'objet, sont surtout des créations spontanées, nourries principalement d'elles-mêmes, faisant connaître non pas tant une réalité, déjà virtuelle en soi, que la forme du mécanisme intellectuel, dans lequel se reflètent ces possibilités de réel. La symétrie des formes, le rythme des mouvements, c'est en nous et par nous seulement qu'ils se constituent et qu'ils existent ; c'est de nous qu'ils sont émis, hors de nous qu'ils sont projetés en figure d'univers. Ces étonnantes homologies entre le macrocosme et le microcosme, ces merveilleuses correspondances entre ce qui est en haut et ce qui est en bas, que révéraient les kabbalistes et qu'admirent aussi les savants contemporains ; cette évidente unité du style architectural, que l'on croit constater de l'atome à la galaxie, de l'onde au muscle, de l'hydrogène au radium, de la bactérie à l'homme, de la réaction chimique au tropisme et à la volition ; cet équilibre compensateur, qui apparaît dans les balancements complémentaires du continu et du discontinu, du déterminé et de l'aléatoire, tout cela, dans son ordre systématique, porte la même marque de fabrique, le label de l'esprit humain : *Made in human mind*.

Ainsi s'explique la prétendue richesse esthétique de la nature, qui peut être rejugée aussi comme une incapacité et de reproduire, en grande série, exactement le même modèle et de s'écarter notablement de ce dernier. Ainsi s'excuse la simplicité foncière de la création qui, sous une pléthore de fioritures variées, dissimule une extrême indigence d'invention et ne sait que reproduire maladroitement un très petit nombre de types originaux, comme un artisan, malhabile et dénué d'imagination, s'en tient au seul dessin qui lui a été donné et qu'il ne réussit jamais qu'à copier approximativement. Ce que nous portons comme fantaisie au crédit du démiurge, n'est que la marge de ses erreurs, de

ses hésitations, de l'insuffisance de son réglage. On sait que la courbe des malfaçons dans l'usinage d'un objet quelconque, d'un clou par exemple, est également celle des écarts individuels dans la mensuration de n'importe quel type spécifique, par exemple humain, végétal ou cristallin ; celle, encore, qu'inscrit la chute des gouttes d'eau autour du point idéal d'impact selon la verticale. Nous sommes donc bien induits à penser que toute la mathématique qui est Dieu dans l'univers, émane seulement de notre esprit dont elle imprime partout le caractère, la force et les défaillances ; que l'intelligence immanente, si elle existe, est beaucoup plus simple que la suppose l'homme qui la complique, surenchérit sur elle pour la surestimer ensuite. Il se pourrait qu'en définitive, absolument toute l'intelligence de la nature ne fût qu'en l'homme, véritable créateur de l'univers, Dieu.

LE DOUTE SUR LA PERSONNE

Retour à la table des matières

Incrédule, déçue, scandalisée, Mary Pickford pleura quand elle se vit à l'écran pour la première fois. Qu'est-ce à dire, sinon que Mary Pickford ne savait pas qu'elle était Mary Pickford ; qu'elle ignorait être la personne dont des millions de témoins oculaires pourraient encore aujourd'hui attester l'identité. Cette aventure, en général pénible, d'une redécouverte de soi, est le lot de la plupart de ceux et de celles qui reçoivent le baptême de l'écran. Leur étonnement rappelle ces récits anciens de voyageurs, qui disent l'émerveillement et l'effroi avec lesquels des sauvages apercevaient, dans un bout de miroir, leur visage qu'ils n'avaient encore jamais vu avec cette précision. Mais songeons quelle prodigieuse révélation ce serait, pour chacun de nous, de découvrir, dans une glace, la couleur de nos yeux et la forme de notre bouche, si nous ne les connaissions encore que par ouï-dire.

Le cinématographe nous montre des aspects de nous-même que nous n'avions encore jamais vus ni entendus. L'image de l'écran n'est pas celle que nous donnent le miroir ou la photo. L'image cinématographique d'un homme est non seulement différente de toutes ses images non cinématographiques, mais encore elle devient continuellement différente d'elle-même. Qu'on passe en revue, d'un même sujet, quelques-unes de ses photos ; œuvres de professionnels ou instantanés d'amateurs, puis quelques bouts de films, on remar-

que, entre tous ces portraits, de telles dissemblances qu'on est tenté de les attribuer à plusieurs personnalités distinctes. C'est ainsi qu'en regardant, image par image, le visage filmé d'un ami, on dit : Là, il est vraiment lui-même ; ici, ce n'est pas du tout lui. Mais, s'il y a plusieurs juges, les avis s'opposent : dans telle image, l'homme qui est lui-même pour les uns n'est pas lui pour d'autres. Alors, quand est-il quelqu'un et qui ?

A la suite de sa première expérience cinématographique, s'il avait plu à Mary Pickford d'affirmer : Je pense donc je suis, il lui aurait fallu ajouter cette grave restriction : Mais ne je sais pas qui je suis. Or, peut-on soutenir, comme une évidence, qu'on est, quand on ignore qui on est ?

Ainsi, le cinématographe, s'il ne l'introduit pas, accuse singulièrement un doute d'une grande importance : le doute sur l'unité et sur la permanence du moi, sur l'identité de la personne, sur l'être. Doute qui tend à devenir méconnaissance totale, reniement, lorsque le sujet subit une transposition, par l'accéléré ou le ralenti, dans d'autres espaces-temps. Comme la plupart des notions fondamentales, sinon toutes, qui servent de piliers à nos conceptions du monde et de la vie, le moi cesse tout à fait de paraître une valeur simple et fixe ; il devient évidemment une réalité complexe et relative, une variable.

Bien avant le cinématographe, on savait que toutes les cellules du corps humain se renouvellent presque entièrement en quelques années, mais on persistait à croire communément que cette colonie régénérait un polype toujours identique à lui-même, dont la nature psychique avait été établie, comme le type spécifique, une fois pour toutes, une et indivisible. Chacun savait aussi qu'il pouvait être jugé beau, bon et intelligent par ses amis ; laid, méchant et sot par ses ennemis ; mais chacun persévérait dans l'opinion plus ou moins favorable qu'il s'était faite de lui-même malgré ces contradictions, tenues pour des erreurs d'ordre subjectif.

Or, voici une machine, au résultat du fonctionnement de laquelle on n'ose attribuer encore aucune subjectivité, et qui, par ailleurs, semble donner généralement d'excellents portraits. De façon surprenante, cette mécanique dont on comprend toute la marche et qui semble ne pouvoir dissimuler ni malice ni piège, produit, d'un homme, une image que celui-ci jurerait être d'un autre ; qu'il jure, en tout cas, n'être pas fidèlement la sienne. Dans l'hésitation entre les deux portraits, si la subjectivité constitue, comme on l'estime, une source abondante d'erreurs, l'image mécanique doit se voir reconnaître plus de chances d'être vraie, que la représentation psychique que le sujet se forme de lui-même. Mais cette vérité photo-chimique se montre inégale à elle-même ; elle a ses angles et ses caprices ; elle manifeste des préférences inexpliquées ; elle exprime des sincérités successives et discordantes ; elle est influençable et partiale ; elle laisse donc apparaître, elle aussi, une sorte de subjectivité. Le sujet qui espérait trouver là un gabarit certain, une pierre de touche pouvant

servir à séparer le juste du faux dans toutes ses autres images, ne rencontre qu'une nouvelle instabilité et une nouvelle confusion. La figure de son moi, l'homme a décidément à la rechercher parmi une foule de personnalisations possibles et plus ou moins probables. L'individualité est un complexe mobile, que chacun, plus ou moins consciemment, doit se choisir et se construire, puis réaménager sans cesse, à partir d'une diversité d'aspects qui, eux-mêmes, sont fort loin d'être simples ou permanents, et dans la masse desquels, quand ils sont trop nombreux, l'individu parvient difficilement à se désigner et à se conserver une forme nette. Alors, la supposée personnalité devient un être diffus, d'un polymorphisme qui tend vers l'amorphe et qui se dissout dans le courant de ses eaux-mères.

Et voici qu'on retrouve cette similitude suspecte, par laquelle les extrêmes de notre connaissance se touchent, dessinent des figures superposables, comme issues d'un même moule. Le moi, cette structure psychique des organismes matériels très complexes, est une variable dont telle ou telle configuration ne fait que réaliser l'une ou l'autre d'innombrables possibilités, plus ou moins probables, d'existence. La réalité du moi présente un caractère approximatif et probabiliste, tout comme celle du grain, matériel et énergétique, le plus simple. C'est dire que la personnalité obéit à la loi générale, selon laquelle toute réalisation dépend d'une quantification dans l'espace-temps. Ainsi, un moi insuffisamment pourvu de variantes ne réussit pas à se constituer une individualité, tandis qu'un moi trop diversement décrit, surabondamment situé, ne parvient plus à se concentrer avec le degré de précision nécessaire pour définir un être unique. Un excès de possibilités divergentes disperse évidemment la probabilité de localisation ainsi que l'effet quantique de réalisation.

Le principe de Pauli pose qu'un électron n'est identifiable, c'est-à-dire n'existe, que si on peut lui attribuer quatre valeurs différentes et simultanées de référence spatio-temporelle. Ce minimum de quatre relations est le seuil, en deçà duquel l'effet de réalité ne se produit pas plus que, par exemple, l'effet de relief n'apparaît sans le double aspect des choses, donné par la vision binoculaire. Mais, qu'une cinquième référence – qui soit distincte des quatre premières et irréductible à elles – vienne tenter de mieux identifier son électron, elle apporte, au contraire, un si grand trouble dans l'idée que nous pouvons nous faire de cette réalité, que celle-ci en risquera de s'évanouir, de revenir à son état natif de virtualité mathématique. Les célèbres inégalités de Heisenberg précisent algébriquement cette fuite du réel, cette éclipse de l'identité, dans un cas-type :celui d'un corpuscule qui ne parvient pas à réunir le quorum de quatre relations concourantes en lui, bien qu'il puisse accepter une infinité d'autres références éparpillées dans l'espace et dans le temps. Comme celle de l'électron, la réalité du moi, c'est-à-dire son identité, est un phénomène inscrit dans certaines limites de quantité, de nombre.

Résultat d'un calcul, moyenne de probabilités, le moi est un être mathématique et statistique, une figure de l'esprit comme le triangle ou la parabole, dont la netteté et la constance spécifiques sont imaginaires et couvrent une large zone d'innombrables réalisations approximatives possibles. L'abstraction d'un moi unique et permanent procède d'une foule de personnalisations locales et momentanées, dont elle représente le mode le plus probable d'action. Cette abstraction purement subjective, nous la créditions du maximum de réalité, mais réalité qui reste exclusivement fonctionnelle et virtuelle, qui est l'intégrale de toutes les minimes réalisations discontinues, que nous tenons pour aberrantes, alors que ce sont elles qui constituent, ici, la vérité fondamentale.

La gamme du réalisable – réalisable sinon en substance, du moins en fait – d'où émerge le moi unifié et rationalisé, forme elle-même un îlot, entouré d'une mer de probabilité de plus en plus faible, d'improbabilité de plus en plus profonde et qui enfin signifie l'irréalité complète. Ce n'est pas que rien n'y soit, mais ce qui y est, ne se trouve pas assez référencié ou se trouve l'être trop, pour pouvoir passer au réel. L'irréel n'est pas le néant, mais la non-matière et le lieu, où le réseau mathématique de l'esprit pêche et modèle les formes du réel. D'autre part, le réel n'est plus à considérer comme un continu, uniformément déterminé, de réalités parfaitement assises et spécifiées telles à jamais, mais bien plutôt comme une poussière de réalisations plus ou moins aléatoires, plus ou moins prononcées, plus ou moins réelles et irréelles, vibrant entre tous les degrés d'existence et d'inexistence. Ainsi, le cinématographe qui nous a déjà conduit à penser l'équivalence profonde de la matière et de l'esprit, du continu et du discontinu, de l'aléatoire et du déterminé, nous indique aussi la communauté foncière du réel et de l'irréel, qui sont liés par de fines transitions et qui se font et se défont, l'un de l'autre, l'un dans l'autre, l'un par l'autre.

L'évidence cartésienne nous apparaît alors comme une vérité d'aspect. Aspect superficiel, macroscopique. Vérité valable à l'échelle de l'ordinaire pratique humaine, du monde sommaire des réalités tout à fait cristallisées. Pourtant il faut reconnaître que, si, au-dessus, l'édifice du rationalisme montre aujourd'hui des lézardes de vieillissement, l'axiome le premier posé sur « la table rase » reste une assise encore résistante. L'équation *Je pense = Je suis* n'offre qu'une faible prise à la critique, mais l'interprétation en est vicieuse, qui postule l'être en dehors de la pensée d'être. Penser ne suffit pas à prouver qu'on soit quelque chose d'autre que l'idée d'une existence. Je pense donc je puis penser que je sois. Que je sois quoi ? rien de plus que la pensée qui me pense comme le produit aléatoire d'un long jeu de possibles. Dans le faisceau de ces probabilités, chaque réalisation du moi n'est qu'un groupe de chances, un nombre de nombres. Et, dans ce paquet de virtualités, celles qui ne se réalisent pas ou ne le font pas complètement, parce qu'elles se référencient insuffisamment ou trop, et qui laissent et donnent aux autres l'occasion de se

réaliser plus précisément, constituent, elles aussi, bien qu'inexistantes à proprement parler, une partie intégrante du moi.

Encore qu'elle ne soit qu'à peine et très indirectement connaissable, encore qu'elle échappe à toute qualification, on soupçonne que cette part irréelle du moi est une immensité sans terme, comme l'innombrable suite des nombres irrationnels constitue une infinité incomparablement supérieure à celle des nombres réels, dont la série n'a pourtant, elle non plus, aucune fin. Sous ce jour, chacun est fait aussi de ce qu'il n'est pas et, peut-être, plus largement que de ce qu'il est. L'évidence d'être entraîne celle de non-être, dont elle procède. Comme beaucoup d'autres, comme celle de la perfection par exemple, la notion du moi paraît alors surtout négative, mieux définie par ce qu'elle manque à réaliser, que par ce qu'elle réalise. Personne ne sait seulement dessiner un couteau parfait, mais des milliers de gens indiquent aisément en quoi tel ou tel couteau se trouve insuffisant, en quoi il est imparfait, en quoi il ne réussit pas à exister totalement. Le moi, lui aussi, se manifeste surtout, sinon uniquement, par ses défaillances, par ses difficultés, ses lacunes, chaque fois qu'il ne parvient pas à s'accomplir, là où il ne lui est pas donné de se réaliser. Alors apparaît la conscience, c'est-à-dire la douleur, la souffrance de ne pas être assez. Je pense donc je ne suis pas. L'être est fort mêlé de non-être. Je pense donc je ne suis pas ce que je tends à être. Toute conviction d'exister s'appuie d'abord sur ce qui n'existe pas.

Quelques-unes de tant de débutantes qui se sont jugées défigurées dans leur bout d'essai, ont-elles formé clairement de telles réflexions ? Le film n'exerce son action dissolvante sur les concrétions traditionnelles de la pensée qu'avec discrétion et lenteur ; il distille son subtil venin intellectuel à doses toujours très faibles, noyées dans un énorme excipient d'images séduisantes et inoffensives en apparence. Cette abondante édulcoration de la pilule en retarde l'effet, mais elle permet à l'intoxication de s'installer sournoisement dans l'organisme, avant que celui-ci soit assez averti du danger pour pouvoir réagir à temps.

Les convictions que l'expérience cinématographique tend à modifier, se trouvent si profondément incorporées au fonctionnement de l'intelligence, si solidement cristallisées dans leur utilité pratique et leur vieille respectabilité, qu'elles en semblent devenues incorruptibles. On rencontre des sceptiques qui doutent du ciel et de l'enfer ou de la providence justicière, ou même d'un dieu quelconque, mais tout le monde croit – et d'une foi qui n'a plus besoin de martyrs – que qui pense, existe, que la raison est infaillible, que l'évidence est inviolable, que toutes choses sont liées par effet et par cause, que tous les phénomènes se succèdent selon des lois fermes. La mécanique constitue ainsi la véritable religion catholique – c'est-à-dire universellement admise – du monde civilisé. Qu'il s'agit bien d'une religion, on s'en est aperçu, par exemple, lorsqu'il a fallu reconnaître que la géométrie lue, enseignée, vénérée

autant, sinon plus, que le catéchisme, reposait en définitive sur un dogme absurde, sur un pur mythe : l'existence de parallèles.

Sans doute, Descartes ne fut que l'un des importants docteurs qui ont codifié le culte de la raison, mais il est arrivé que son nom est devenu comme le symbole de toute la métaphysique rationaliste, dont les principes se trouvent résumés dans la méthode et l'analyse cartésiennes. D'un extrême à l'autre des valeurs intellectuelles, tout homme, dès qu'il parle ou écrit ordonne sa pensée selon ces règles et, sans elles, les savants n'auraient rien construit de l'édifice de leur vertigineuse physique. Du portefaix à l'académicien, tous, nous sommes devenus si profondément et si naturellement cartésiens que nous avons à peine conscience de l'être. Ce n'est qu'au moment où il faut s'éloigner, ne fût-ce qu'un peu et par intermittence, de cette habitude, que la force en apparaît et exige une contreviolence. Ainsi, nous sommes portés à considérer les systèmes non cartésiens en ébauche, comme anticartésiens. Cependant, Riemann, Einstein, de Broglie ont dépassé Euclide, Newton, Fresnel, non pas du tout en réduisant à néant l'œuvre de ces derniers, mais en procédant d'elle et en l'englobant dans des conceptions plus générales. Sans Euclide, sans Newton, sans Fresnel, la marche toujours additive de la connaissance n'aurait pu aboutir aux géométries transeuclidiennes, aux mécaniques transnewtoniennes, à l'optique transfresnelienne. Si le rationalisme cartésien nous a conduits enfin au-delà de lui-même, il a été et il est un guide dont on mesure l'importance à l'extrême difficulté que l'esprit éprouve à seulement le reléguer parfois au rang de système particulier, inclus dans une généralité plus vaste, moins rationnelle sinon irrationnelle, moins déterminée sinon indéterminée. Réforme qui prend figure de scandale et qui ne toucherait peut-être jamais la mentalité du grand public sans la propagande discrète mais tenace et infiniment répandue de cet instrument de représentation transcartésienne, qu'est essentiellement le cinématographe.

POÉSIE ET MORALE DES « GANGSTERS »

Retour à la table des matières

Par la révélation qu'il apporte d'une foule de variantes dans l'expression d'une personnalité, le cinématographe opère une sorte de mimique de psychanalyse, qui peut aider à dépister un refoulement et à le vaincre. De là, une sourde répugnance à se laisser cinématographier, chez beaucoup de sujets,

justement les plus intéressants, qui semblent pressentir que l'objectif est capable de percer en eux quelque secret bien organisé, sans lequel ils croient qu'ils ne pourraient plus vivre. Tout à fait banal chez le vieillard ou le laideron, qui évitent ce qui peut leur rappeler leur âge ou leur difformité, auxquels ils s'efforcent de ne pas penser, ce même refus de se constater autres qu'ils se voudraient et qu'ils se croient, apparaît plus ou moins chez tous les coupables, chez ceux qui savent comme chez ceux qui ignorent ce qu'ils ont à se reprocher. Or, il n'est presque personne de si scrupuleux qu'il ne puisse se sentir criminel ou débauché, d'acte ou d'intention, de velléité ou de rêve. Cette atteinte individuelle des mentalités correspond, sur le plan social, à un régime de l'âme collective, qui constitue aussi des psychoses, psychoses collectives, sur lesquelles le cinématographe a également le pouvoir d'exercer une action apaisante, libératrice, curative.

En général, le degré d'une civilisation est en raison directe des contraintes que la société impose à l'individu. Les codes et les usages brident, canalisent, étouffent, obligent à sublimer certaines aspirations et certains instincts selon les besoins de la communauté, estimés supérieurs aux besoins individuels. Cette adaptation plus ou moins pénible de l'homme à la vie sociale ne va pas sans refoulements imparfaits dans un grand nombre de consciences qui en restent troublées. En se sommant dans une âme de foule, ces malaises forment des névroses ou des psychoses collectives, qui expriment une moyenne des malaises de chacun et dont la psychose du péché originel constitue peut-être l'exemple le plus typique. Sous ce jour d'une psychanalyse des morales sociales, on découvre aux guerres, aux religions, aux vagues de criminalité, aux doctrines économiques, aux systèmes politiques, à tous les développements historiques, des raisons mentales, corollaires des raisons matérielles habituellement invoquées et au moins aussi vraies que ces dernières.

On sait que l'homme parvient à supporter ses refoulements, à satisfaire en partie ses tendances opprimées, par le moyen du rêve, de la rêverie, de toute espèce de fiction. Aussi est-ce injustement que la république – et non pas seulement celle de Platon – accorde souvent si peu de place, si peu d'estime, si peu de soutien aux poètes et aux autres artistes. La poésie et l'art en général sont extrêmement utiles à la société parce qu'ils permettent l'assouvissement innocent de désirs dont une réalisation plus extérieure se trouve interdite comme contraire à l'ordre et dont l'insatisfaction complète conduit à d'autres désordres, intérieurs, qui menacent aussi de se manifester finalement au-dehors et de détruire l'harmonie de la vie publique. L'art, la poésie sont des procédés de sublimation et de délivrance, d'abord individuels, mais qui se trouvent aussi organisés pour une action collective sous forme de spectacles dont nous voyons l'effet souvent employé, dans le cours de l'histoire, comme remède au mécontentement et à l'agitation populaires.

Or, nous avons déjà remarqué que, de tous les arts spectaculaires, de tous les moyens d'expression, aucun ne se prête mieux que le cinématographe à la vulgarisation. Le film déploie une éloquence simple, concrète et sentimentale, directement émouvante, parfaitement apte à toucher l'âme d'une foule et à agir sur un malaise mental, commun à tout un groupement humain. Nous avons constaté aussi que le film est un discours visuel, étroitement apparenté au rêve, exutoire naturel de toute tendance censurée. De plus, toutes les conditions habituelles, dans lesquelles a lieu la projection des films, concourent à accuser la similitude entre les images oniriques et celles de l'écran. Immobiles, commodément assis, détendus dans l'ombre protectrice qui les entoure, les spectateurs s'abandonnent à une sorte de léthargie où ils se sentent délivrés de leur monde extérieur quotidien, à l'hypnose qu'exercent cette seule lumière et ces seuls bruits qui viennent de l'image animée. Ils raisonnent peu et ne critiquent guère ; ils ont à peine conscience qu'ils continuent à penser ; ils vivent un rêve préfabriqué, que leur apporte la pellicule, une poésie déjà aux trois quarts imaginée, qui leur est fournie prête à absorber et à user un potentiel d'émotion en quête d'emploi. Ainsi, tout s'accorde pour faire du spectacle cinématographique le meilleur adjuvant de la rêverie, le meilleur succédané du rêve dont la fonction libératrice se trouve transposée et multipliée à l'échelle d'un besoin collectif, d'une œuvre d'utilité et de salubrité publiques.

C'est un problème, fort discuté parmi les transformistes comme parmi leurs adversaires, de savoir qu'est-ce qui, de l'organe ou de la fonction, crée l'autre. Sont-ce les neurones du plancher du quatrième ventricule, qui ont suscité la faculté de rêver, de rêvasser, de poétiser, ou est-ce l'exercice du rêve et de la poésie qui a formé ce centre cérébral ? Est-ce l'instrument cinématographique qui a fait apparaître une nouvelle espèce, imagée, de création poétique, ou le besoin de cette création a-t-il fait surgir l'outil ? Mais pourquoi supposer et chercher une priorité de la fonction sur l'organe ou de l'organe sur la fonction, quand tout témoigne en faveur d'une conjoncture sans préséance.

Dans son état actuel, notre civilisation occidentale exige une extraversion de l'esprit et un rationalisme, qui tiennent le rêve pour une dangereuse inutilité et la poésie pour un luxe tout désigné à la sévérité des lois somptuaires. Parmi leurs jeunes auditoires, les pédagogues traquent ces facultés hérétiques : Un tel, vous rêvez ! vous bayez aux corneilles ! Mais les cailles rôties ne tombent pas d'elles-mêmes dans les bouches ouvertes !... Et l'enfant qui, malgré ces rappels à la raison, continue à laisser courir plus librement ses pensées, est soupçonné de se livrer à des délectations moroses, car on sait que le Diable s'introduit facilement dans la rêverie pour l'orienter à sa guise. Cependant, cette persécution de la fantaisie porte aussi un danger, parce que l'exercice du rêve et de la poésie est un facteur d'hygiène mentale, indispensable à l'équilibre psychique. Non, sans doute, que l'homme puisse être déshabitué, par éducation consciente, de rêver pendant son sommeil. Mais ce

n'est peut-être pas tout à fait une illusion non plus, que plus on s'intéresse à ses rêves, mieux on cherche à se les rappeler, et plus on en a. Quant à la rêverie et à la poésie, si elles dépendent avant tout de dispositions innées, il est évident qu'elles peuvent être plus ou moins développées, plus ou moins étouffées, par mesure volontaire.

Aujourd'hui comme autrefois, nous avons des poètes qui remplissent leur rôle de thérapeutes spirituels. Mais c'est le grand public qui se trouve détourné de la poésie par une vie de plus en plus mécanisée, réglementée, standardisée dans une économie de plus en plus dirigée, rationalisée. Nous avons bien un Aragon, un Eluard, qui, par réaction, produisent une poésie très subtile, excessivement poétique, à l'usage d'un petit nombre de spécialistes, mais nous n'avons plus de poètes populaires, ni de Victor Hugo, ni de Lamartine, ni même de Laprade ou de Delavigne, dont l'Imprimerie nationale puisse s'attendre à avoir à éditer l'œuvre Nous possédons d'innombrables instruments qui, de préférence ou exclusivement, multiplient notre pouvoir d'abstraire, de raisonner, de mathématiser ; des centaines de procédés mécanographiques, qui, bon gré, mal gré, propagent la pensée logiquement articulée ; des machines comptables, qui calculent plus vite que le cerveau, et des appareils à tout analyser, tout schématiser, tout mesurer, tout réduire en figures géométriques et en nombres. Si quelques-uns de ces outils peuvent, à l'occasion, nous aider à rêver, à faire de l'art et de la poésie, ce n'est que par détournement de l'usage auquel ils sont normalement destinés. D'autre part, l'instrumentation qu'on peut considérer comme principalement et directement consacrée à l'expression de la sensibilité, à la création artistique, ne comptait guère que deux types d'appareils : ceux qui servent à la photographie et ceux qu'on emploie à l'enregistrement ou à la reproduction mécaniques de la musique.

Produit d'un croisement entre l'appareil photographique et la lanterne magique, le cinématographe apparut sans qu'on sût, d'abord, à quoi exactement il pourrait être employé. Mais, dans les premiers films, réalisés à tout hasard, l'instinct de la foule pressentit confusément les extraordinaires possibilités de l'image animée comme agent d'expression et de transmission d'un mode de penser simple, très proche de la réalité sensible, extrêmement émouvant, merveilleusement apte à véhiculer une forme de poésie accessible à tous. La machine à usiner le rêve en grande série – machine dont la civilisation avait le plus urgent besoin pour combattre l'excès de sa rationalisation – venait s'offrir comme d'elle-même au public qui ne comprit qu'il était en quête d'une telle découverte qu'au moment qu'il l'eut faite. On ne trouve pas toujours ce qu'on cherche, mais quelquefois on découvre qu'on cherchait justement ce qu'on vient de trouver. Qu'une large part d'humanité, qui était en danger de manquer de poètes et de poésie, de désapprendre à rêver, de ne plus savoir sublimer ses aspirations refoulées ; que cette humanité se soit mise à user et à abuser du cinématographe comme art-médicament, comme plaisir-soupape de sûreté, c'est ce qui explique le côté mystérieux que gardait la

prodigieuse réussite du spectacle cinématographique au cours du dernier quart de siècle.

De ce point de vue, il convient de corriger le jugement de nocivité qu'on porte si souvent sur certains films et sur tout un genre de fiction, qui dépeint avec complaisance la vie la plus aventureuse, la plus passionnée, voire la plus criminelle. On accuse ces spectacles et ces livres, sur leur apparence immorale, d'inciter les hommes à s'abandonner à toutes leurs impulsions, à se révolter contre toute loi, à ne prendre pour idéal que l'assouvissement de leurs instincts. Ce reproche ne manque pas entièrement de vérité, mais il ne la contient pas tout entière.

Dans notre civilisation, les contraintes sociales, devenues innombrables et tyranniques, ne permettent à l'individu de réaliser qu'une part, de plus en plus étroitement canalisée, de ses aspirations personnelles. Les pouvoirs publics eux-mêmes ne parviennent plus à se retrouver dans le labyrinthe des mesures d'ordre, qu'ils ont établies et qui font que tout semble défendu, que personne ne sait vivre aujourd'hui sans enfreindre un règlement ou un autre. Sous cet aspect grotesque de la question, il y a le drame de l'âme, toujours davantage bourrelée de tendances condamnées, qui résistent au refoulement, qui menacent soit de rompre l'interdit soit de créer un état mental franchement pathologique. Pour échapper à la névrose qui le guette ou qui déjà s'installe en lui, pour décharger son potentiel d'instincts insatisfaits, l'esprit n'a que le choix entre trois moyens : céder tout à fait et laisser l'acte défendu s'accomplir en réalité extérieure, socialement dangereuse ; céder à demi et conduire le désir à un simili assouvissement de réalisation intérieure, psychique, socialement indifférente ; tricher tout à fait, dérouter, transposer le besoin, de manière à ce qu'il puisse être satisfait dans une œuvre, extérieure aussi, utile à la société. Moralement, la troisième solution est évidemment préférable, mais elle exige des qualités individuelles de créativité et des circonstances qui, les unes ou les autres, font défaut dans la plupart des cas. La seconde solution, plus facile et plus généralement adoptée, est d'un immense secours pour le maintien de l'équilibre mental chez le civilisé moyen. Elle ne nécessite que de l'imagination. Mais celle-ci apparaît insuffisante chez beaucoup de sujets quand ils restent abandonnés à eux-mêmes. Là, l'imagination ne réussit à suppléer plus ou moins la réalité extérieure qu'après avoir été mise en branle, stimulée, nourrie, vivifiée par un apport frais de représentations venues du dehors : de la réalité naturelle ou d'une réalité artificiellement combinée, telle qu'en présente un journal, un livre, un tableau, un spectacle.

De tous ces suraliments offerts à l'imagination, celui que propose le film est le plus directement assimilable par elle, le plus sentimentalement actif, le plus proche de la rêverie à susciter pour qu'y soit absorbé l'excès d'émotivité inemployée. Souvent, mieux encore qu'un nourricier de songe, le film est, lui-même, une sorte de rêve de remplacement, tout fait, que des esprits peu

imaginatifs et peu personnels s'empressent d'utiliser presque sans retouche, tel que. Mais puisque ce sont les tendances immorales qui doivent être accrochées et usées par le film-rêve et puisque la très grande majorité de tous les publics se compose d'âmes peu capables de transmuter leurs aspirations antisociales au point de pouvoir les attacher à des objectifs sociaux, il faut bien que le cinématographe, s'il veut remplir son rôle moralisateur, présente aussi une forte proportion d'œuvres surtout destinées à fixer facilement et fortement ces velléités mauvaises, mal réprimées, dont les spectateurs ont à être délivrés. Pas plus qu'on n'attrape des mouches avec du vinaigre, on ne piège de mauvais désirs avec des images d'austère vertu. C'est en vivant mentalement, de temps à autre, mais avec intensité, les fortes émotions d'une vie de bandit, qu'un homme, excédé de l'ordre monotone de ses occupations quotidiennes, parvient à tromper sa faim d'aventures, à user ses tentations d'échapper à l'ornière, à se guérir d'une insatisfaction qui, tantôt sourde, tantôt lancinante, s'oppose à la paix de l'esprit.

Sans doute, toujours l'exorcisme est proche parent de l'envoûtement, et l'exorciste faible ou maladroit, au lieu de chasser les démons, les excite, les déchaîne. Ainsi on accuse volontiers certains films de développer la criminalité plutôt que de la combattre. C'est probablement là une vue superficielle. A petite dose, la vue de quelques « policiers » ou « *gangsters* » peut effectivement exciter les instincts de désordre au lieu de les calmer. Mais, au spectacle du vingtième ou du cinquantième film de ce genre, apparaissent d'abord la satiété, le désintérêt, puis le dégoût. Les tendances immorales se trouvent fatiguées, épuisées, vaincues par leur propre jeu.

Une prohibition totale, on le sait, généralement échoue, en conduisant à des dérèglements pires que ceux qu'elle prétendait avoir interdits. C'est qu'on ne supprime au commandement un besoin naturel ni de l'esprit ni du corps ; ou on pousse à la révolte l'instinct contrecarré ou on réussit à le gouverner, à le détendre, à le neutraliser en l'amusant de satisfactions imaginaires. Or, la nature humaine n'est pas qu'amour du prochain. L'enfant de l'homme, à le juger sur son premier comportement, naît salace, voleur, assassin. Mille fois millénaire, c'est l'héritage de la perpétuelle lutte pour l'existence, de la trop longue soumission à la loi du plus fort et du plus malin, de toutes les vieilles nécessités qui ont constitué et inscrit, jusque dans notre germe, des réflexes d'animal chasseur et prédateur. Une organisation sociale relativement récente nous impose de refouler ces instincts crus, comme périmés. Cela n'est faisable qu'à condition d'accorder au naturel démodé – toujours impatient de revenir au galop – de s'en aller jeter son feu dans quelque *no man's land*, tel que la pensée sait en créer à cet usage. Pour pouvoir vraiment renoncer en fait à violer, à piller, à tuer, il faut, en définitive, peu de chose à l'homme : rêver parfois, pendant quelques quarts d'heure, une vie d'Attila, de Mandrin, d'Al Capone. Là est la morale des films de *gangsters.* Là est aussi leur poésie.

D'éminents critiques ont remarqué qu'avec de bons sentiments on ne fait que de la mauvaise littérature. C'est que l'esthétique n'échappe pas au principe général d'utilité : la véritable beauté d'une machine, d'un meuble, d'une maison, de tout objet et de tout ouvrage tient au maximum de leur commodité, à leur plus minutieuse adaptation à l'usage, à leur degré le plus raffiné de confort. Or, une œuvre d'art qui ne représente que vertu est non seulement peu utile mais même dangereusement prodigue, car elle gaspille des tendances qui, au lieu d'être dilapidées en contemplation, devraient s'exprimer en actes. Aussi bien, l'âme n'éprouve nul besoin de brûler, en imaginaire activité de remplacement, des aspirations morales qu'en général elle ne possède pas en excès et qu'elle n'a pas à gâcher en poésie. Il est inconséquent, il peut être périlleux de faire de l'art avec du bien, et c'est pourquoi on n'y réussit guère. Le bien, encore jeune, pauvre, rare, insuffisant par rapport à la demande, doit être économisé et réservé à l'usage pratique. Ainsi, tant de films « bien pensants », qu'on voit évidemment faits d'excellente intention, sont des contresens, en réalité dénués de valeur poétique, peu capables d'action morale et, ainsi, surtout ennuyeux.

À SECONDE RÉALITÉ, SECONDE RAISON

Retour à la table des matières

Que les sens trompent, c'est le lieu commun le plus rebattu. Il sous-entend que la raison – qu'on appelle aussi le bon sens – permet de constater et de corriger les erreurs des cinq ou dix autres mauvais sens, aux données desquels il ne faut pas trop se fier. S'il fallait conclure d'une phrase la leçon que nous apporte le cinématographe, on pourrait le faire en disant : la raison nous trompe, à sa manière, autant que les sens. Conclusion, elle-même fort logique : comment la raison, qui n'opère que sur les résultats de l'expérience d'une sensibilité trompeuse, élaborerait-elle autre chose qu'une quintessence de tromperies ?

Agissant comme un super-organe sensoriel complexe, le cinématographe fournit de nouvelles images du monde, que la raison tient d'abord pour encore plus suspectes de fausseté que les données organiques naturelles. Néanmoins, en travaillant sur ces renseignements reçus comme de seconde main, comme déjà d'un sous-cerveau partiel, la raison se constitue en une manière de super-

raison, et celle-ci se reconnaît l'autorité de casser les jugements de la raison simple comme mal informés et, donc, erronés.

Ainsi, de la façon la plus générale, grâce à la photogénie du mouvement, le cinématographe nous montre que la forme n'est que l'état précaire d'une mobilité fondamentale, et que, le mouvement étant universel et variablement variable, toute forme est inconstante, inconsistante, fluide. Le solide se trouve tout à coup menacé dans sa suprématie ; il ne représente plus qu'un genre particulier d'apparences propres aux systèmes d'ordinaire expérience et d'échelle humaine, qui sont à mouvement constant ou faiblement et uniformément varié. La fluidité, réalité de l'expérience cinématographique, est aussi la réalité de la conception scientifique, qui voit, en toute substance, une structure gazeuse.

Une autre différence, elle aussi capitale, entre les pensées de la première et de la seconde raison, est due à l'extrême mobilisation cinématographique des rapports spatiaux, à un autre aspect de la photogénie du mouvement. A l'écran, la partie peut être égale au tout ou plus grande que lui. Cette relation d'absurdité, inadmissible pour le bon sens, doit pourtant être rejugée comme une vérité valable non seulement dans le domaine cinématographique mais encore dans l'univers de la plus vaste généralité mathématique, celle de la théorie des ensembles.

Une troisième différence primordiale entre la réalité directement sensible et la réalité de l'écran, entre des deux raisons correspondantes, provient encore de la photogénie du mouvement, quand celle-ci s'exerce dans les perspectives temporelles. L'écran présente à volonté les événements dans un rythme de succession plus rapide ou plus lent que celui de l'observation normale. Ce jugement d'accélération ou de ralentissement d'un monde par rapport à un autre suppose une vitesse de mouvement constante, commune à tous deux, qui permet d'établir la comparaison. Effectivement, cet invariant existe, constitué par la vitesse de la lumière. D'ailleurs, cette vitesse, par le fait qu'on n'en connaît pas de plus grande et qu'elle assure la transmission pratiquement instantanée de tout signal, sert universellement à marquer le point actuel, le départ de toute série, le zéro de la coordonnée temporelle. Quand une décharge électrique se produit dans une atmosphère orageuse, nous la connaissons d'abord par l'éclair, puis par le tonnerre, car la lumière se propage dans l'espace plus vite que le son. C'est cette différence entre deux quantités de mouvement spatial qui crée, entre l'éclair et le tonnerre, une séparation, un intervalle, un relief, une perspective que nous appelons temps, que nous croyons être du temps. Si tous les messages qui nous parviennent utilisaient l'étendue et interprétaient la distance spatiale exactement de la même façon, nous n'aurions pu individualiser une notion temps, distincte de la notion espace. Entre la vue et le bruit d'un ballon de football tombant à côté de nous, nous constatons qu'il ne s'écoule aucun temps. Entre la vue et le

bruit de ce même ballon tombant à quelques centaines de mètres du lieu où nous sommes, nous observons déjà l'apparition d'un faible laps de temps. Celui-ci ne peut venir que de ce qui a changé entre l'une et l'autre expérience. Or, ce qui a changé, c'est seulement une distance d'espace.

Ce n'est pas que sous ce jour, le temps n'existe pas, mais il n'est que l'allégorisation d'un certain mode d'occuper et de traduire l'étendue, d'une certaine action dans l'espace, action que nous évaluons par rapport à l'action de déplacement de la lumière. Et, si le cinématographe parvient à créer de nouveaux temps, c'est qu'il sait, par l'accéléré, par le ralenti, modifier très sensiblement les rapports habituellement constatés entre les déplacements naturels des êtres ou des choses et le déplacement-type du rayon lumineux. Le temps revient à n'être ainsi que de l'espace consommé, par différence quantitative avec la consommation qu'en fait la lumière. Cependant, il n'y a pas d'espace vierge, de lieu du néant, où rien ne se situe, rien ne se passe. L'étendue ne se crée qu'au fur et à mesure de son utilisation ; elle n'existe qu'agie, parcourue, consommée ; elle n'existe que si elle est aussi temps.

Dans la réalité et dans la conception classiques, l'espace et le temps constituent deux cadres distincts, où coexistences et successions se produisent dans un ordre d'une détermination immuable. Les phénomènes peuvent y être localisés et évalués avec certitude, au moyen d'un système de grandeurs fixes, rattaché à un étalon absolu. Cet absolutisme, ce fixisme, ce déterminisme proviennent de ce qu'ici, l'espace et le temps, toujours égaux à eux-mêmes, conditionnent un continu ou un discontinu, lui aussi toujours égal à lui-même en tous ses points, en tous ses moments. S'il y a un mouvement dans ce champ homogène, ce ne peut être qu'un mouvement uniforme ou uniformément accéléré ou ralenti. Par suite aussi de la faible amplitude et de la lenteur de ses variations, ce mouvement laisse aux formes une permanence relative et, au champ, une apparente symétrie. De là, une idéologie dont les multiples branches, bien qu'elles puissent se contredire sur une foule de points de détails, acceptent, toutes, le caractère général d'être des philosophies de la solidité, de la permanence.

Par exemple, en matière de religion, il n'y a de Dieu qu'immuable, suprême démesure, à laquelle pourtant tout se rapporte et dont tout reçoit son prix *ne varietur* pour l'éternité. La mathématique, à ce stade, est la science des seuls nombres finis, d'où les Grecs s'efforçaient d'exclure tout soupçon de l'illimité, avec un effarement qui est encore celui d'une grande partie de nos contemporains devant ce qui ne se calcule pas exactement. La géométrie d'Euclide n'est pas concevable ailleurs que dans le monde solide, dans l'expérience duquel elle est née. Si notre habitat était non pas la terre ferme, mais un liquide ou un gaz, si Euclide, intelligence de poisson ou d'oiseau, avait composé des livres d'aquamétrie ou d'aérométrie, nous n'y trouverions pas de notions si rigoureuses de parallélisme des houles ou de symétrie des

vents. Toute la physique enseignée dans les écoles, même quand il y s'agit de liquides ou de gaz, voire de radiations, prend pour norme de départ et d'aboutissement les lois du solide. Au surplus, l'idée même de loi est une idée de permanence, de rigidité. Toute science, quelle qu'elle soit, n'est que chasse à ce permanent, recherche de ce solide que sont les rapports-lois invariables à travers les changements des choses, durables au cœur de ce qui ne se maintient pas.

Dans la représentation cinématographique, l'espace et le temps sont indissolublement unis pour constituer un cadre d'espace-temps, où coexistences et successions présentent ordres et rythmes variables jusqu'à la réversibilité. Là, pour référencier les phénomènes, il n'existe que des systèmes de relations mouvantes, qu'on ne trouve à rattacher à aucune valeur fixe. Cette mobilité quasi complète, ce relativisme général conditionnent un champ qui ne reste pas toujours égal à lui-même. Le continu qui apparaît à l'écran est hétérogène, parce que le mouvement qui y règne est non seulement variable mais variable de façon variable, variable avec inconstance et variable au point de pouvoir atteindre des vitesses et des lenteurs relativement énormes, au point de subir des accélérations et des ralentissements qui modifient très profondément les caractères de la réalité première. Dans un tel champ de mouvement, la forme ne se conserve plus ; la symétrie disparaît. Deux figures instantanées, successives, d'un même objet, cessent d'être superposables. De là naît une idéologie qui ne peut plus s'appuyer sur l'expérience d'un monde solide ; une philosophie de la fluidité, où rien ni personne ne sont ce qu'ils sont, mais deviennent ce qu'ils deviennent. En ce sens, on peut dire que l'univers cinématographique est sartrien, mais d'un existentialisme qui ne se limite pas à la psychologie et à la morale, qui est, aussi et d'abord, physique, géométrique, mathématique, logique.

Où tout si généralement se meut et change, on risque de perdre toute idée de loi, sinon loi de cette mobilité, de ce changement. Ainsi, on voit déjà, en ultraphysique et en ultramécanique, les rapports déterminants prendre du jeu, admettre une incertitude, se mobiliser aussi. Dans l'infiniment petit, comme dans l'univers cinématographique, l'invariant subit des éclipses qui peuvent indiquer son inutilité, présager sa disparition. Le savant, le philosophe, le cinéaste se demandent alors avec inquiétude quel sera le pouvoir de l'esprit dans des mondes où se seront relâchées, dissoutes, évanouies, les structures permanentes, sans lesquelles il semble qu'il ne puisse y avoir de connaissance. Sans doute, comme un dernier havre de sécurité restreinte, il restera la loi hors les lois, la loi des grands nombres, la probabilité. Seulement, il ne s'agit plus là d'un véritable invariant, mais d'un succédané, d'un expédient, sous forme de limite plus ou moins problématique à la variance. Il ne s'agit plus là d'une loi qui caractérise un ordre, mais plutôt d'une imperfection dans l'absence des lois, qui révèle un défaut empêchant la perfection du désordre.

Il n'est pas surprenant que l'homme s'inquiète en constatant l'importance du changement qu'il découvre dans son expérience et dans sa pensée. Encore, tant que la nouvelle réalité semblait devoir rester une rareté, difficilement et chèrement obtenue dans les laboratoires, on considérait que son influence révolutionnaire n'intéresserait qu'un très petit nombre de spéculateurs savantissimes, dont les théories ne pourraient guère avoir d'incidence appréciable sur la vie pratique, sur le sens commun. Mais, voici qu'à Hiroshima, Nagasaki, Bikini, la désintégration atomique fait irruption dans les mœurs humaines, apportant, plus encore qu'une puissante arme de guerre, la preuve que tout ce qu'on avait imaginé de l'étrange organisation de l'infiniment petit, n'est pas absolument une chimère. Voici que la thérapeutique freudienne confirme, par le critère de l'utilité, l'existence d'une âme profonde, dont les bizarreries de comportement ne sont donc pas, non plus, qu'imaginaires. Voici le cinématographe qui, comme en se jouant, traduit publiquement l'univers en figures encore plus désordonnées, plus absurdes que toutes celles que les savants sont parvenus secrètement à deviner. Désintégration, psychanalyse, cinéma, cet assemblage, en apparence disparate, a ceci de logique qu'il réunit trois méthodes d'accéder à une réalité seconde, où la logique raisonnable peut se trouver en défaut.

II faut, cependant, préciser que cet irrationalisme qui se lève à l'horizon culturel est encore excessivement rationnel et même, en un sens, plus rationnel que la méthode cartésienne de foi aveugle et exclusive dans l'infaillible rectitude des jugements raisonnés. C'est la raison elle-même, en effet, qui nous avertit de ses propres inconvénients. C'est la critique de la seconde raison qui fait apparaître les manques et les abus de la première raison. Si un certain public ressent vivement comme danger le développement de l'irrationalisme dans la mentalité contemporaine, il faut reconnaître que l'épanouissement despotique de la logique, qui caractérise la pensée des siècles précédents, comporte, lui aussi, un péril.

Il y a une fausseté, d'abord nécessaire, à vouloir tout raisonner, tout analyser, tout abstraire ; à tenter de séparer partout l'attribut de la chose, la forme du mouvement, l'objet du nombre ; à contraindre l'esprit à n'estimer que cette part de lui-même qui se laisse formuler selon les règles classiques de l'expression parlée ou écrite. Le vocabulaire, la grammaire, la syntaxe sont des machines à traduire l'idée qui est avant tout image, mais ces machines ne peuvent fonctionner sans trahir la pensée-image, sans la dénaturer, l'appauvrir ou l'alourdir, la simplifier ou la surcharger, l'éloigner de sa signification originelle, de sa sincérité. Plus une phrase est phrase, plus elle est correctement belle, plus elle risque d'être une épaisse accumulation de mensonges. De Racine à Valéry, le grand art de l'écrivain, c'est le jeu, de plus en plus difficile, auquel il oblige le lecteur, pour que ce dernier devine, selon les règles, les sentiments que le texte cache en prétendant les exprimer. Qu'enfin, neuf lecteurs sur dix n'y comprennent rien du tout ou comprennent n'importe

quoi qui leur passe par la tête, ce peut être la fin du fin de ce style. La pensée de l'auteur et la psychologie de ses personnages se jouent aux mots croisés.

Ainsi, le langage a transformé la poésie, habitat sauvage et ténébreux du sentiment, en un jardin à la française, géométriquement tracé, faussement clair, puis dégénéré en un labyrinthe faussement obscur, toujours tracé au cordeau, chef-d'œuvre de la règle, définitivement épuré de toute émotion sincère. Dans les domaines scientifique et philosophique, où le courant sentimental se manifeste avec moins de force, la rationalisation a trouvé à jouer une partie encore plus belle. Comme un cancer, les mots ont proliféré, répandant partout un nominalisme taoïste, une véritable magie, selon laquelle il suffit de prononcer une chose, d'exposer un ordre, pour que chose et ordre soient. La première réalité concrète n'est plus qu'un souvenir d'un lointain point de départ de tant de systèmes que la raison tire d'elle-même et où, ne rencontrant jamais que sa propre image, elle prend ce reflet pour une attestation de copie conforme.

Tout cela est bien trop spécieux pour pouvoir durer indéfiniment. Depuis quelques dizaines d'années, çà et là, surgissent des îles d'une autre réalité, scandaleuse, qui se refuse à endosser exactement le schéma rationnel. La pensée logique s'y sent dépaysée et, parfois, impuissante. Le jeu de l'induction et la déduction a des ratés, tombe en panne. Pour suivre la novation dans la structure des choses, il faut une novation aussi dans la nature et l'organisation des idées. Le retour au concret, mais à un second concret, développe et réhabilite un mode de penser très ancien – par image et par analogie, par représentation visuelle et par métaphore – qui était tombé presque en désuétude. Cet ordre analogique et métaphorique traverse l'ordre plus étroitement rationnel et s'ajoute à lui, mais sans toujours le détruire, comme, sur un échiquier, la marche bondissante et brisée du cavalier traverse le mouvement rectiligne des autres pièces et s'y ajoute pour dessiner les figures d'une stratégie complète.

La plupart des îles de la nouvelle réalité sont difficilement accessibles. N'y pénètrent – encore est-ce par effraction – que de très habiles physiciens, de très audacieux psychiatres. Seul, le domaine cinématographique entrouvre sa porte au grand public. A tout spectateur un tant soit peu attentif, l'écran révèle un soupçon, au moins, d'un univers fluide et métalogique, d'une mobilité à quatre variables, d'un devenir qui ne respecte aucun étalon, d'une réalité qui n'est qu'inconstante relation parmi des nombres de mouvement. Et même le spectateur inattentif reçoit du film une orientation mentale qui l'encourage à penser en dehors de la rigueur rationnelle, grammaticale et syntaxique, en rupture et en marge des mots, au-delà et en deçà d'eux, selon la mystique, sentimentale et magique, des images.

Si cette mystique est dangereuse, parce qu'elle puise au plus profond, au plus humain de l'homme, parce qu'elle met en œuvre le meilleur et le pire des

puissances secrètes de l'âme, eh bien, le cinématographe est dangereux et il est grand temps de réagir. Déjà, le livre, cet ordonnateur-né de la forme classique du langage, s'est laissé contaminer : il a désormais honte, comme d'un mensonge, d'un texte trop écrit, trop correct. Déjà, les journaux présentent leurs comptes rendus comme des « films » de ceci ou de cela, rédigés en style télégraphique, où, de surcroît, les mots sont autant que possible remplacés par des illustrations. Déjà, les murs foisonnent d'affiches qui sont faites pour être comprises du passant, sans que celui-ci ait à s'immobiliser ou à ralentir seulement son mouvement, et qui emploient tous les procédés de l'image animée : gros plans, surimpressions, parties plus grandes que le tout etc. A hanter les salles de cinéma, le public désapprend à lire et à penser comme il lit ou écrit, mais il s'habitue à ne faire que regarder et à penser comme il voit. Parmi les producteurs de films, le mot visualiser fut à la mode pendant quelques années. En effet, on ne saurait mieux caractériser la culture cinématographique, qu'en disant qu'elle rend plus visuelle la pensée. Après l'Homme artisan et l'Homme savant, on voit ainsi apparaître l'Homme spectateur, nouvelle sous-variété de l'Homme raisonnant. A la science par raisonnement, lente, abstraite, rigide, vient se mêler la connaissance par émotion, c'est-à-dire par poésie, rapide, concrète, souple, recueillie directement surtout par le regard. Paradoxalement, le retour au concret est aussi un retour au mystique. Mystique d'un beau, d'un bien, d'un vrai non plus immuables mais perpétuellement mobiles, toujours relatifs, infiniment transformables. La vieille bataille entre anciens et modernes cesse d'être indécise. Le nouvel homme de la rue, le nouveau Français moyen a pris parti pour le mouvement contre la forme, pour le devenir contre la permanence. Et, certes, le cinématographe n'y est pas pour rien. Si c'est là une œuvre du Diable, eh bien, le cinématographe est diabolique et il n'est même plus temps de lui déclarer une guerre sainte, d'avance perdue.

Fin du texte